ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ
ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಎಂ.ಫಿಲ್. ನಿಬಂಧ

ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿ
ಶೋಭಾರಾಣಿ- ಎನ್

ಸಂಶೋಧನಾ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು
ಡಾ: ಬಿ. ಮಂಗಳಾ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಎಂ.ಫಿಲ್. ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ನಿಬಂಧ

ಕಾವ್ಯಮಂಡಲ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ,
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಹಂಪಿ

557

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ

ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

ಎಂ. ಫಿಲ್. ನಿಬಂಧ

<u>ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿ</u>

ಶೋಭಾರಾಣಿ. ಎನ್.

<u>ಸಂಶೋಧನಾ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು</u>

ಡಾ: ಡಿ. ಮಂಗಳಾ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಎಂ. ಫಿಲ್. ಪದವಿಗಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ ನಿಬಂಧ

ಕಾವ್ಯ ಮಂಡಲ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯ.ಹಂಪಿ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

ಶ್ರೀಮತಿ ಶೋಭಾರಾಣಿ–ಎನ್ ರವರು **" ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ"**– ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕೈಗೊಂಡ ಸಂಶೋಧನೆಯು ನನ್ನ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆ ಮತ್ತು ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಡಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಡಿ. ಮಂಗಳಾ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ

ಡಾ: ಡಿ. ಮಂಗಳಾ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ

ಸ್ಥಳ: ಬೆಂಗಳೂರು.

ದಿನಾಂಕ: 24.7.2007.

ಸಂಶೋಧಕರ ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

" ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ"- ಎಂಬ ನಿಬಂಧವನ್ನು 'ಕಾವ್ಯಮಂಡಲ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ'ದಿಂದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ, ಎಂ.ಫಿಲ್.ಪದವಿಗಾಗಿ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಿಸಿರುತ್ತೇನೆ.

ಈ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಡಾ: ಡಿ. ಮಂಗಳಾ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿರವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿದ್ದು, ಈ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಬೇರೆ ಯಾವ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೂ ಯೋಜನೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾವ ರೂಪದಲ್ಲಾಗಲೀ ಸಲ್ಲಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಎನ್. ಶೋಭಾರಾಣಿ

ಶೋಭಾರಾಣಿ-ಎನ್

ಸ್ಥಳ: ಬೆಂಗಳೂರು.

ದಿನಾಂಕ: 06-08-2007

೧. ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ

೧.೧. ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ

೧.೨. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವು

ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರಚನೆಯಾದವು. ಆದರೆ, ಇಂದಿನ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಕಾಳಜಿ ಪುರಾಣ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪುರಾಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಕ್ತವಾದ, ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಥ, ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ. ಇಂತಹ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು.

ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹೆಸರು ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವಂತಹುದು. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ, ನಿರ್ವಹಣೆ, ತಾಂತ್ರಿಕತೆ, ನಾಟಕ ಒಡಮೂಡಿಸುವ ಅಂತರ್‌ದರ್ಶನ- ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲೂ ತಮ್ಮ ವಿಶೇಷ ಛಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ನಾವೀನ್ಯತೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಸೇರಿದೆ. ಅವರು ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಅವರ ಅನನ್ಯತೆ ಇದೆ. ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅವರು ಕಂಡು ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

೧.೧. ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿ :

ಪುರಾಣ- ಚರಿತ್ರೆ -ಜಾನಪದ ವಸ್ತುಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾಳಜಿಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವ " ಖಂಡಿತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ " ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಮೀರಿ 'ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ' ಪಡೆಯುವ ಹಂಬಲವು ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ತುಡಿತವೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ತುಡಿತ ತಂದೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಪುರು, ತನ್ನ ತಂದೆ- ಅಣ್ಣನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಸ್ವಭಾವದ ಅರವಸು, ಕಪಿಲ-ದೇವದತ್ತರ ಭಿನ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಇತಿಹಾಸ/ಪುರಾಣ - ಆಧುನಿಕತೆಗಳ ಸಂಗಮ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರತಿಹಂತದಲ್ಲೂ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನ, ವಸ್ತು ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಭರತ- ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮುಂತಾದವರು ಹೇಳುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೇ, ಆಶಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮೇಳೈಸುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿಂತ

ಭಿನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಾರ್ನಾಡರ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ. ಇವು ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಕ್ರಿಯೆ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳು, ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಮತ್ತು ಹೊಸ ದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಗಿನ ವಿಸ್ತೃತ ಅಧ್ಯಯನ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧವು ಕಾರ್ನಾಡರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ " ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ನೆಲೆ" ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಅವು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಓದುಗ / ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದರ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಈ ಪ್ರಬಂಧದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ 'ತುಘಲಕ್', 'ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು', 'ತಲೆದಂಡ' ಮತ್ತು 'ಹಯವದನ' , 'ಯಯಾತಿ', 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'- ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೧.೨. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವು

ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಸೀಮಿತತೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು, ಕೆಳಕಂಡ ಕೆಲವು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ನಡೆಸಲಾಗಿದೆ.

1. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳ ಚರ್ಚೆಯ ಜೊತೆಗೆ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನಗಳ ಶೋಧನೆಗೆ ತೊಡಗಿ ಹೇಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

2. ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಲೇಖಕ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ, ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಛಾಪನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಎಂತಹ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನೀಡುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು, ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ದಾಖಲಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಪೌರಾಣಿಕ / ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿರುವ ಲೇಖಕನ ಕಾಲದ ಯುಗಧರ್ಮವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಈ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ- ಈ ತಾತ್ವಿಕತೆಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿವೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ-೨

೨.೧. ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ

೨.೨. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ

- ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧ
- ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳು
- ನವ ಪುರಾಣ

೨.೩. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ

- ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧ
- ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪುರುಷರ ದೈವೀಕರಣ

೨.೧. ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಲಾಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಇತರ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು, ಅದರಿಂದ ಹೊಸ ನೋಟಗಳನ್ನು ಅರಿಯುವುದಾಗಿದೆ.

" ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಗಳೊಡನೆ ಒಡನಾಟವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ." [1]

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ/ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ (Extrinsic) ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ (Intrinsic) ಎಂಬ ಎರಡು ವ್ಯಾಪಕ ವಿಧಾನಗಳುಂಟು. ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ, ಸ್ವಯಂ ಪೂರ್ಣ ಘಟಕ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಕೃತಿಯ ರಾಚನಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೂ , ಇತರ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ, ಆಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ಒಳ-ಹೊರಗುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಾಹ್ಯ ವಿಧಾನ ಅಥವಾ 'ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ' ಎನ್ನಬಹುದು. ಈಗ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆ, ಪುರಾಣ, ಭೌತಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಒಡನಾಟವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಿವೆ.

ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್, " ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮಹತ್ತನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದಲೇ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಕೃತಿಯು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಎಷ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರವೆಂದುಕೊಂಡರೂ , ಅದು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನನು ಗರ್ಭೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕುವೆಂಪುರವರು ಕೃತಿಯ 'ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರತೆ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ವಿವಿಧ ಮುಗ್ಗಲುಗಳಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಲು ಹೊರಡುವವರಿಗೆ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನವು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಪ್ರಯೋಜನ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೊರಡುವ ಮೊದಲು 'ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯತೆ' ಎಂಬುದನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಂವೇದನೆಯಾಗಿ ಎಲ್ಲಿ, ಹೇಗೆ ಬಳಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವೇಚಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ರಚನೆಯ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇತರ ಜ್ಞಾನ ಶಾಖೆಗಳು ಶಿಸ್ತಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂತರ್ಗತ ಸಂವೇದನೆಗಳಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಇತರೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಶಿಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಂತೂ ಅನ್ಯಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳು ಸದಾ ಪೂರಕವಾದುವು. ಇವು ಶಾಸ್ತ್ರಶಿಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡು, ಅಧ್ಯಯನಕಾರನ ಪ್ರಜ್ಞಾವಲಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆ, ಪುರಾಣ, ಚರಿತ್ರೆ, ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರ, ಮೊದಲಾದವುಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಪರಸ್ಪರ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವುದರ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ಹೊಸ ಒಳನೋಟಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ ಮತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಇಂತಹ ಚರ್ಚೆಗಳಿಂದ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ದೊರೆತರೆ 'ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆ' ಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದು ಎಂಬ ಆತಂಕ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, 'ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅನನ್ಯತೆ' ಯ ಅನಾವರಣಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನ ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಇದೆ.

"ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒದಗುವ ಅನ್ಯಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಯಾವತ್ತೂ 'ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆ' ಗೆ ಮಾರಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಬದಲಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರೋಪಿತ 'ಅಧಿಕಾರ' ಮತ್ತು 'ಭ್ರಮೆ' ಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಟ್ಟು ಆ ಮೂಲಕ ಮತ್ತಷ್ಟು ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ"[2]. ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಾಧ್ಯಯನವನ್ನು ಒಂದು ಶಿಸ್ತು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ. ಸಮಾಜವೊಂದ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯನ್ನೂ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓದುವಿಕೆಯನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಾಗೇ ಅನನ್ಯವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ- ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ರಚನೆಯಾಗಿರಬಹುದಾದರೂ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸತ್ಯಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ, ಉಳಿದ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಅನುಸರಿಸುವ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ, ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸತ್ಯಶೋಧನೆಯ ಮಾರ್ಗ-ರೂಪಕ. ಈ ರೂಪಕ, ಪ್ರತಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಉಳಿದ ಶಿಸ್ತುಗಳಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿವೆ ಮತ್ತು ವಿಶಿಷ್ಟತೆ, ಅನನ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ

ತಂದುಕೊಟ್ಟವೆ. " ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೇ ಆಗಲಿ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ತಾನು ನೀಡಬಹುದಾದದ್ದನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ" - ಎಂದು ಹೇಳುವ ಲಿವೀಸ್‌ನ ಮಾತು ಇಲ್ಲ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹ. ಆದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಅದನ್ನು ಅದರ ಅನನ್ಯತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಮುಖಾಂತರವೂ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ಒಳ-ಹೊರ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದಿಗೇ ಹಿಡಿಯಲು ಈ ರೀತಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಇತರ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಬಳಕೆ ಎಷ್ಟು ಲಾಭಕರ? - ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನದ/ ಮಾನವನ ಸಮಗ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಕ್ಷತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುರಿಯತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ಇತರ ಶಿಸ್ತುಗಳು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಒಂದು ಪಕ್ಕದಿಂದ ಕಾಣುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಎಂಬ ವಾದವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಕೆ.ಎಲ್.ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ವಿಚಾರ ಸಮ್ಮತವೂ, ಖಚಿತವೂ, ಆಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅನ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ, ಅದರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ನೆರವು ಪಡೆಯುವುದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪೇನಿಲ್ಲ"[3]. ಪುರಾಣ ಕೃತಿಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಮಹತ್ವವಾದವು ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಯೂಂಗ್ ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಠಿ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನೆಲೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಹೊರಡುವ ಓದುಗ / ವಿಮರ್ಶಕ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಿಸ್ತನ್ನೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಎಂದು ಸಾರುವ ಯೂಂಗ್ ನ ವಿಮರ್ಶೆ ಪುರಾಣ-ಸಾಹಿತ್ಯ-ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಜೊತೆಗೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಅನುಸಂಧಾನ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಹಾಗೂ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ಆಯಾಮಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಒಮ್ಮುಖ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಮಿತಿಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನ ಒಂದು ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ. " ಒಂದು ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಸಿಗುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಗೆ ಮಿತಿ ಒದಗುವುದು ಸಹಜ. ಈ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಲು ಬಹುಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವು ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿ, ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಭಾಷೆಯಾಗಿ ಹೊಮ್ಮುತ್ತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಧ್ಯಕ್ಕೆ ಉಚಿತವೂ ಆಗಿದೆ"[4].

“ ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ವಿಧಾನವು ಅಪಾರ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ, ವಿವಿಧ ಜ್ಞಾನಶಿಸ್ತುಗಳ, ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರವೇಶ ಬೇಡುತ್ತದೆ. ಎಷ್ಟು ಸಿದ್ಧತೆಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲೇ ಪಳಗಿದವರ ಪರಿಣತಿ ಬರುವುದು ಕಷ್ಟ. ಇದರಿಂದ ಬಹುಶಿಸ್ತೀಯ ರೂಪದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಧಾನದಿಂದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮೇಲ್ಪದರದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ನಿಭಾಯಿಸುವ ಸಂಭವಗಳು ಹೆಚ್ಚಿವೆ”[5]. ಇಂತಹ ಮೇಲ್ಪದರದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ಆಳವಲ್ಲದ ಅಧ್ಯಯನಗಳು ಶೋಧನೆಯ ದಾರಿಯನ್ನೇ ತಪ್ಪಿಸಬಹುದು. ಈವರೆಗಿನ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು, ಚರಿತ್ರೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿರುವುದು ವಿರಳ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಅದರ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಶಿಸ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಒಡನಾಡಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೇ ಬಹು ಶಿಸ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಡನಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಕೃತಿಯೊಂದರ ಯಾವ ಯಾವ ನೆಲೆಗೆ ಯಾವ ಶಿಸ್ತನ್ನು ಎಷ್ಟು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬುದು. ಇದನ್ನು ಅಧ್ಯಯನಕಾರ ನಂತರ ತನ್ನ ಅಧ್ಯಯನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ನಿರ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ-ಸಾಹಿತ್ಯ-ಚರಿತ್ರೆ ಈ ಮೂರರ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ/ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುನಾರಚನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ಬಗೆ, ಒಳಗಾಗಬೇಕಾದ ತುರ್ತುಗಳ ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

೨.೨.(೮). ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ

" ಪುರಾಣವು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿ" (Myth is an extremely complex cultural reality) ಎನ್ನುತ್ತದೆ ಬ್ರಿಟಾನಿಯಾ ವಿಶ್ವಕೋಶ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಪುರಾಣಗಳ ಮೂಲಕ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಒಬ್ಬ ಲೇಖಕ ಜನಾಂಗವೊಂದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಪುರಾಣದ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ "ತರುಣ ಮನುಕುಲದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೌಢ ಉತ್ಪಾದನೆಯೇ ಪುರಾಣ. ಆದುದರಿಂದ ಲೇಖಕರು ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ದೂರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದರ ಬದಲಾಗಿ ಅವುಗಳ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಗತಿ" (ಯೂಂಗ್, 1953, Vol. V: 24)

ಪುರಾಣಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದ ಪಳಯುಳಿಕೆಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಘಟನೆ ಮೊದಲಾದವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಲೇ, ಜನ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಭೀಪ್ಸೆಯಿಂದಲೋ, ಅರಿವಾಗದೆಯೋ ಅಥವಾ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೋ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗುತ್ತವೆ ; ಇಲ್ಲವೇ ಪುರಾಣದ ರೂಪವನ್ನೇ ಪಡೆದುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣದಲ್ಲಿರುವ ಇಂತಹ ಚ್ಚರಿತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಮೈಕೆಲ್ ಗ್ರ್ಯಾಂಟ್ " ಪರಾ ಚರಿತ್ರೆ" (Para History) ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಆಯಾ ಜನಾಂಗದ ಪರಾಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸಮಗ್ರ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಚರಿತ್ರೆ- ಪರಾಚರಿತ್ರೆ ಎರಡನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಮತ್ತು ಸಿ.ಜಿ. ಯೂಂಗ್ ಇಬ್ಬರೂ ಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. " ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಲೇಖಕನ ಹಗಲುಗನಸಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ" ಎನ್ನುವ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಪುರಾಣವನ್ನು 'ಸುಪ್ತಚಿತ್ತದ ಭ್ರಮೆಗಳ ಸಾಕಾರ ರೂಪ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗವು ಜಗತ್ತನ್ನು ಅಸ್ಪುಟವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ ಮನಸ್ಸು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ ; ಈ ರೀತಿಯ ಭ್ರಮೆಗಳು ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡು ಸುತ್ತಿನ ಆವರಣಕ್ಕೂ, ಭವಿಷ್ಯ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಕ್ಷೇಪಣಗಳ್ಳೊತ್ತವೆ ; ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರಕ್ಷೇಪಣದಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಪ್ರಮುಖ ಭ್ರಮೆಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರತೀಕಾರ, ಅಮರತ್ವ, ಪರಲೋಕ ಪ್ರಾಪ್ತಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು. ಇವೆಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರ್ಮನದ ಪ್ರತಿಫಲಗಳೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು 'ಅಂತರ್ಮನ ಪುರಾಣ' ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ- ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತದೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಆದರೆ ಯೂಂಗ್ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಪುರಾಣ ಎಂಬುದು ಸಮಷ್ಟಿಯ ಸುಪ್ತ

ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿರುವ ಆದಿಮ ಕನಸು, ಬಯಕೆ, ಆದರ್ಶಗಳ ಮೂರ್ತರೂಪ. ಸಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತ ಚಿತ್ತದಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಆರ್ಷ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಮಾನವನ ಆದಿಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಇವೇ ಮುಂದೆ ಪುರಾಣ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆ, ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವುದು ಈ ಆರ್ಷ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನೇ ; ಇಂಥ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮಿದುಳಿನಲ್ಲಿ ಜೈವಿಕವಾಗಿ ಹರಿದು ಬಂದಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಸ್ವಯಂ ಪ್ರತೀಕಗಳೇ ಹಾಗೇ ಬಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಲೇಖಕ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರತೀಕಗಳೂ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಅರ್ಥ ಪಡೆದು ನಮ್ಮನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಪುರಾಣವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಆದಿಮ ವಿಜ್ಞಾನ ಮಾನವ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎದುರಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಕುತೂಹಲ, ಸಂದೇಹಗಳಿಗೆ ಪುರಾಣಗಳ ಮೂಲಕ ಉತ್ತರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳ ಬಯಸಿದ. ಪುರಾಣವನ್ನು ಕುರಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿದಾಗ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮತ್ತಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಬಗ್ಗೆ, ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲಿಯಾದ ಜನ ಮನಸ್ಸು ಅವತಾರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರಲೂಬಹುದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪುರಾಣ ಕೃತಿ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ನೋಡಿದಾಗ ಕಾಣುವುದು ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. "ಪುರಾಣವೆನ್ನುವುದು ಪುರಾಣ ಕರ್ತನ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ ಒಂದಾನೊಂದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಅಥವಾ ಭ್ರಾಮಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಾಕ್-ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರಯತ್ನ" ಎಂಬ ಹೆಚ್.ಜೆ ರೋಸ್ (H.J. Rose) ನ ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು.

"ಪುರಾಣಗಳು ನಿರಂತರ ಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪಕ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು" (Myths are ever lastingly elastic) - ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ, ಜೆ.ಎ. ಸೀಮಂಡ್ಸ್. "ಪುರಾಣಗಳು ತುಂಬಾ ಮೆದುವಾದ ಲೋಹವಿದ್ದಂತೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ತೆಳುವಾದ ರೇಕುಗಳಾಗಿ ಬಡಿಯಬಹುದು; ಉದ್ದುದ್ದ ತಂತುಗಳಾಗಿ ಎಳೆಯಬಹುದು"[1]. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಕಾಲಕಾಲದ ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಕಾಲದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕವಿಗಳು ಒಂದೇ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ :- 'ಯಯಾತಿ' , 'ಕಚ-ದೇವಯಾನಿ' ಮತ್ತು ' ಸಂಜೀವಿನಿ' - ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ವಸ್ತು ಒಂದೇ ಆದರೂ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ಮಂಡಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಪುರಾಣ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಬಂಧ ನಿಕಟವಾದುದು " ಪುರಾಣವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೇ ಇರುವ ರಚನಾ ವಿಧಾನದ ಒಂದು ಅಂಶ " - ಎಂದು ನಾರ್ತಾಫ್ ಫ್ರಾಯ್ ಹೇಳಿದರೆ, ಮಾರ್ಕ್‌ಶೋರ್ "ಪುರಾಣವು ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದ ಉಪರಚನಾ ರೂಪ" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ರಿಚರ್ಡ್ಸ್‌ಚೇಸ್ ಸಹ ಇದೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಅಗೋಚರವಾದ ಮತ್ತು ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದು ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಲಾಗದು. ಅಲ್ಲದೇ ಪುರಾಣವನ್ನು ಕೂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಂತೆ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಿಂದ, ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನಗಳಿಂದ, ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಅರ್ನೆಸ್ಟ್ ಕ್ಲಾಸಿರರ್ ಪುರಾಣ ಎಂದರೆ " ಆದಿಮ ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ ಮನುಷ್ಯನ ಮನೋಜಗತ್ತಿಗೂ ನಡುವಿನ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಈ ಭಾಷೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಇದನ್ನೇ 'ಸ್ವಪ್ನ ಭಾಷೆ' ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ "ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಿಗೂಢಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸ ತೊಡಗುವ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಶೋಧನೆಯ ಫಲಶೃತಿಯನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕನು ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಮೂಲಸ್ಪಂದನಗಳನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸಬಲ್ಲನು."[2] ಏಕೆಂದರೆ ಪುರಾಣವು ಸ್ವತ: ಮಾನವನ ಆದಿಮ ಭಾವನೆಗಳ, ಕನಸುಗಳ, ಆದರ್ಶಗಳ ರೂಪಕಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣ ಜನಾಂಗವೊಂದರ ಆದಿಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹೇಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಕೂಡ ಜನ ಸಮುದಾಯದ , ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಳಸತ್ವವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದರಿಂದ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಳಸತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದು ತನ್ನೊಳಗೆ ಹುದುಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಆ ಪುರಾಣ ರಚನೆಗೊಂಡ ಕಾಲದ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ಕಾಲಾತೀತ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲವಾದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಿಂತ ಅನಾನುಕೂಲವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಬಹುದು.

ಪುರಾಣವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಲೇಖಕನು ಅದನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ " ಲೇಖಕನು ಪುರಾಣದ ಸ್ಥಳೀಯ ನಿಷ್ಠೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗದೆ ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪುನರ್ವಸತಿ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಕಲಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."[3] ಅಲ್ಲದೆ ಈವರೆಗೆ

ನಿರಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪುರಾಣವನ್ನು ಒಡೆದು, ಮೂಲತಃ ಯಾವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಆ ಪುರಾಣ ರೂಪುಗೊಂಡಿತೋ, ಆ ಮನಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಬೇಕು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣ (ಒಡೆದು ಕಟ್ಟುವಿಕೆ) ಎಂಬುದು ಪುರಾಣ ರಚನಾ ಕಾಲದ ಮನಃಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎರಡನ್ನೂ ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾರ್ತಾಫ್ ಫ್ರಾಯ್ "ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟಗೊಂಡ ಪುರಾಣ;, ಆದುದರಿಂದ ಸೂಕ್ತವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಇರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು" ಎಂದಿದ್ದಾನೆ.

"ಪುರಾಣಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ವೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೆಸರು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ 'ಪುರಾಣ ಪ್ರವೃತ್ತಿ' (Myth making instinct) ಯ ಜೊತೆಗೆ 'ಕಥನಕಲೆ' ಯೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರತಿಭಾಶಾಲಿಗಳಾದ ಲೇಖಕರು ಪುರಾಣವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ"[4]. ಅಂದರೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಪುರಾಣ ಕ್ರಮವು ಅನಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಅನನ್ಯ ಪರತಂತ್ರತೆ, ಅಸಂಭಾವ್ಯತೆಗಳೂ ಸಹಾ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪುರಾಣದ ಮೂಲ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು 'ಮಾನವೀಕರಣ' ಗೊಳಿಸಿ ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕನ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಸ್ಫೋಟದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸತ್ಯಶೋಧನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 4 ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

1. ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಬಾಯಿ ಮಾತಿನ / ಮೌಖಿಕ ರೂಪದ ಕಥೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿರುವುದು. ಉದಾ : ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಇಲಿಯಡ್ ಇತ್ಯಾದಿ.
2. ಮೌಖಿಕ ಕಥೆ ಬರಹರೂಪಕ್ಕಿಳಿದ ಅನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕವಿ ಮೂಲ ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅದರಿಂದ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಹೊರಡಿಸಿ, ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದು.

   ಉದಾ : ಕುವೆಂಪುರವರ ರಾಮಾಯಣದರ್ಶನಂ, ಮಿಲ್ಟನ್ ನ ಪ್ಯಾರಾಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್ ಇತ್ಯಾದಿ.
3. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ ಸತ್ಯಾಸತ್ಯತೆ, ವಾಸ್ತವಾಂಶದ ಪ್ರಮಾಣಗಳಿಗೆ ಗಮನ ಕೊಡದೆ, ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಇತರ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

   ಉದಾ :- ಕಾರ್ನಾಡರ ಪೌರಾಣಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ನಾಟಕಗಳು.

4. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪುರುಷರು ಪುರಾಣ ಪುರುಷರಾಗಿ ಅನಂತರ ಕಾಲದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವರ/ಅಂಶಗಳಿದ್ದರೂ, ಅದರ ಛಾಪು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತರಲಾಗುವ ಪವಾಡ, ಅತಿಮಾನುಷ ಘಟನೆಗಳ ಹಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯ ಮರೆಯಾಗಲುಬಹದು. ಉದಾ : ಹರಿಹರನ 'ಬಸವರಾಜದೇವರ ರಗಳೆ' ಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಇವಲ್ಲದೆ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಅನುಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ಕೃತಿರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು. ಪುರಾಣಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಮೀಕರಿಸುವ ವಿಧಾನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಂಪನಿಂದಲೇ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪಂಪನಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಪಕ್ವಗೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಬಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. 'ನವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವರಂತೂ ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಹರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಪುರಾಣದ ಅಧ್ಯಯನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ರೋಢೀಕೃತ ತುಲನಾತ್ಮಕ ವಿಮರ್ಶಾ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣ- ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿರುವ ಏಕರೂಪದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಆರ್ಷ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪುರಾಣದ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕೃತಿ ತನ್ನಲ್ಲಿನ ತತ್ಕಾಲೀನವೂ, ಸ್ಥಳೀಯವೂ ಆದ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗಳಿಂದ ಓದುಗರನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನವೂ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವೂ ಆದ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮನಸ್ಥಿತಿಯು ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆದಿಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಹಕರಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಜನಾಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ , ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕೃತಿಯ ಲೇಖಕನೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಕ್ಷುಲ್ಲತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಆರ್ಷೇಯತೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅಮೋಘ ಎಂದು ಬೆಲೆ ಕಟ್ಟಿ ಬಿಡುವ ಅಪಾಯವೂ ಇದೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು.

ಪುರಾಣವು 'ಜನಾಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಯ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇರುವಂತೆಯೇ 'ಆರ್ಷ' ಮಾದರಿಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಧಾನವು ಜನಾಂಗೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಲಜ್ಜೆಯಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ಅದರ (ಆರ್ಷ ಮಾದರಿಗಳ) ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸುವ

ಮೂಲಕ ಅಮೆರಿಕನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಶಾಹಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ವಿಳಂಬಗೊಳಿಸಿರುವ ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ತಂತ್ರ(ಕೇಗನ್, 1970) ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಯೂರೋಪಿನ ಅಂಧಕಾರದ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತಳುಕು ಹಾಕಿ ಧರ್ಮ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಅಪಾಯಗಳು ಘಟಿಸಬಹುದೇ ವಿನಾ ಸ್ವತಃ ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಹಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಒದಗಿದಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾ :- ಮಾರಮ್ಮನ ಪುರಾಣ ಇಂತಹದೊಂದು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ " ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಗಳಿಂದ ದಮನಕ್ಕೊಳಗಾಗಿರುವ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಪುರಾಣ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಂಧಮುಕ್ತವಾಗಿಡಬಹುದು ; ನಿಜವಾಗಿ ಇದೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ". (ಕರ್ಮೋಡ್ ; 1962:37)

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಅದು ಕೂಡ ಒಂದು 'ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಅಧ್ಯಯನದ ಶಿಸ್ತು' ಎಂಬುದನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರವಾದುದು.

(ಬ). ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳು

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಮಾಜದ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ತೀರ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದ ಸಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಅಡಗಿದ್ದು, ಇವು ಕಥನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣ, ಧರ್ಮ, ಕನಸು, ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಯ ರೂಪದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ತನೆಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುಬಹುದು. ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದಾಗ ಮೊದಲು ಕಾಣುವ ಹೆಸರು ಸಿ.ಜಿ. ಯೂಂಗ್ ನದು.

ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಾನವನಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಯೂಂಗ್ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ವ್ಯಷ್ಟಿಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವ-ಅನುಭವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವಂಥದ್ದು. ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ ಅಥವಾ ಸಮಷ್ಟಿಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇದು ಇಡೀ ಜನಾಂಗವೊಂದರ ಸಂಚಿತ ಆದ್ಯಾನುಭುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವಂಥದ್ದು. ಸುಮಷ್ಟಿ ಸುಪ್ತಚೇತನ ಅಥವಾ ಒಂದು ಇಡೀ ಜನಾಂಗದ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆದಿಮ ನೆನಪುಗಳ ಗುಚ್ಛಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ನೀಡುವ ಯೂಂಗ್, ಈ ಆದಿಮ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಮತ್ತು ಅನುಭವ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೇ ಆರ್ಷ ಪ್ರತೀಕ ಅಥವಾ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಯೂಂಗ್ ನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಆದಿಮ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೇ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಎಂತೋ ಅಂತೆಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಪ್ರತೀಕಗಳಾಗಿ ಹರಳುಗೊಂಡಿವೆ.

ಯೂಂಗ್ ನ ಈ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಕೃತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ-ಸಾಂಕೇತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಮತ್ತು ಕೃತಿಯ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಇವರೆಡನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಬಹುದು. ಮತ್ತು "ಸಮ್ಯಕ್-ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಸಮ್ಯಕ್‌ನೆನಪುಗಳ ಉದ್ದೀಪನಕ್ಕೂ ಪ್ರತೀಕಗಳ ನೆರವು ಪಡೆಯಬಹುದು" (ಯೇಟ್ಸ್) ನಿಜ, ಆದರೆ, ಇಂತಹ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹಾಗೆ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೂ ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಆರೋಪಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾರ್ಗದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಅಪಾಯವೇ ಇದು. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟು ಎಲ್ಲಾ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ಕಥೆಗಳಂತೆ (ಆಲಿಗರಿ) ಕಾಣುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬಹಳ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದಿರಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯಕ.

ಪುರಾಣಗಳ ಅಧ್ಯಯನವು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜನಾಂಗವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪುರಾಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ತಾವು ಬೆಳೆಯುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರದಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಾಮರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಸಾಧಾರಣೀಕೃತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣವು ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಆಶಯ ಅಥವಾ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಜೇಮ್ಸ್ ಫ್ರೇಸರ್- ಭೌಗೋಳಿಕ ಅಂತರವುಳ್ಳ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಜನಾಂಗಗಳ ಪುರಾಣ, ವಿಧ್ಯುಕ್ತಕ್ರಿಯೆ, ಐತಿಹ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ , ಆಶಯಗಳು (Motif) ಪುನರುಕ್ತವಾಗುವುದನ್ನು ತನ್ನ ' ದಿ ಗೋಲ್ಡನ್ ಬೋ' (1890-1915) ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಉದಾ :- ಋತು ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿವಿಧ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಮನ್ಮಥ ಪ್ರತೀಕ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣದ ಪೋರ್ಸ್ಪನೆ, ಡೆಮಿಟ್ರಿಸ್‌ರ ಪ್ರತೀಕ ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ಆಶಯದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಋತು ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂಥ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಿಥೋಯಿ (ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ) ಗಳಾಗಿ ರೂಪು ತಳೆದಿವೆ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ನಾರ್ತ್ರಾಫ್ ಫ್ರಾಯ್. ಫ್ರಾಯ್ ನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ನಾಲ್ಕು ವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ

1. ಕಾಮಿಡಿ (ವಸಂತ - spring)–
2. ರೊಮಾನ್ಸ್ (ವೈಶಾಖ - summer)
3. ಟ್ರಾಜಿಡಿ (ಶರತ್- otam)
4. ಸೆಟೈರ್ (ಶಿಶಿರ - winter) ಈ ನಾಲ್ಕು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ರೂಪು ತಳೆದಿವೆ.

ಪುರಾಣ ಕೃತಿಗಳು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜನಾಂಗದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ ನಿಜ ; ಆದರೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೂ, ತನ್ನ ರಚನೆಯ ಕಾಲದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಸಾರಲು ಹೊರಡುವುದು ಇಡೀ ಮನುಕುಲದ ಒಳಿತನ್ನು ಅಂದರೆ ಎಲ್ಲ ಪುರಾಣಗಳೂ ತಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಗಳ ಹೊರತಾಗಿ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದು ಮಾನವನ ಆದಿಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ದೇಶ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿರುವ ಜನಾಂಗಗಳ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿಮೆ, ಪ್ರತೀಕಗಳು ಒಂದೇ ಬಗೆಯದಾಗಿದ್ದು, ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನೇ ಪ್ರೋ. ವ್ಹೀಲ್ ರೈಟ್ " ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಪ್ರತೀಕಗಳು" (Universal Symbols) ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳು ವಿಶ್ವಾತ್ಮಕವಾದ

ಆದಿಮವಾದ ಮಾನಸಿಕ ರೂಪ ಅಥವಾ ಮಾನಸಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಮಾನವನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಥವಾ ಮಾನಸಿಕ ವಿಕಾಸದ ಮಜಲುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕ ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ / ರಚನೆಗೊಂಡ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದಾಗಲೀ, ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿರುವುದಾಗಲೀ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಪರಿಸರಣದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಬದಲಾವಣೆ ಇವುಗಳು ಸ್ಫುರಿಸುವ ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. " ಆದರೆ ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೂಲತತ್ವಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಅದು ಬದಲಾದ ಪರಿಸರಣದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದರೆ ಅರ್ಥವತ್ತೂ, ಮೌಲಿಕವೂ ಆಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕಾವ್ಯಕ್ರಿಯೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಯೋಜನವುಂಟು."[6]

ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರ್ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪುರಾಣದ ಪ್ರತೀಕಗಳೂ ಮತ್ತು ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕನಸಿನ ಸಂಕೇತಗಳೂ ನಿಗೂಡಾರ್ಥವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತವೆ. ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇದ್ದರೂ, ಅವೆರೆಡೂ ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕನಸಿನ ಸಂಕೇತಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗತವೂ, ಮಾನಸಿಕ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆಯ ಸೂಚಕವೂ ಆಗಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಪುರಾಣದ ಸಂಕೇತಗಳು ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ಸಾಮೂಹಿಕ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಹವು. ಅಲ್ಲದೆ, ಕನಸಿನ ಸಂಕೇತಕ್ಕಿಂತ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವೂ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನದಾಯಕವೂ ಆದುವು. "ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಜನಸಮಷ್ಟಿಯ ಸಮುದ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳದಿಂದ ಅದರ ಮಂದರ ಪ್ರತಿಭೆ ತನ್ನ ಆಶಯ, ಅಭೀಪ್ಸೆ ಆದರ್ಶದ ಅನುಭವ ಕೋಟಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕಥಾರೂಪದ ಮಹಾಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಕಡೆದೆಬ್ಬಿಸುತ್ತದೆ"- ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಕುವೆಂಪು. ಅಂದರೆ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶದ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯು ಕನಸುಗಳಂತೆಯೇ ಸುಪ್ತ ಚಿತ್ತದಿಂದ ಬಂದದ್ದಾದರೂ ಅದರ ಸಂಘಟನೆ, ಶಿಲ್ಪ, ಆಕಾರ, ಮೊದಲಾದುವೆಲ್ಲ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೂ,ಸೋದ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿಯೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೂ ಸಿದ್ಧಿಸುವಂಥವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ " ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ತನ್ನ ಬಯಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಆಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮನುಷ್ಯ ಕುಲ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು."[7]

ಯಾವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ಪರಂಪರೆಯು ಅದುವರೆಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೈ ಬಿಟ್ಟು ತಾನು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಹಿಂದಿನ ಪುರಾಣವಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲೀ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಅಥವಾ ಇನ್ನಾವುದೇ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ತಾನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳಲಾರದ್ದನ್ನು ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಆ ಪ್ರತಿಮೆಯು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಗಟ್ಟದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ, ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ- ಈ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವೀಕರಣದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಂತಹದೊಂದು ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಾನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳ್ಳಲು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿನಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಅರಿಯದೆಯೋ ಅಂತೂ ಕೆಲವು ಗಂಭೀರವೂ, ಮೂಲಭೂತವೂ ಆದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಲೇಖಕನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹಳೆಯ ಪುರಾಣವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರತೀಕಗಳ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪುರಾಣಗಳು ಹಲವು ತರದ ಮನೋಭಾವನೆಗಳ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಂಗಮ ಸ್ಥಾನವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ವ್ಯಾಪಕಾರ್ಥವುಳ್ಳ ಪ್ರತೀಕಗಳು, ವಾಚ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒದಗಿಬರುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದು ಯೂಂಗ್ ಹೇಳುವಂತೆ ‘‘ಕವಿ ತನ್ನ ದರ್ಶನದ ವಿಕೃತ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಲೋಸುಗ ಅವನು ನಿರ್ವಹಣ ದುಷ್ಕರವಾದ ಮತ್ತು ವಿರೋಧಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಪ್ರತಿಮಾ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿಬೇಕು.’’[8]

‘ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕ’ ಎಂದರೆ ಒಂದು ಕವಿತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದರೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವ, ಆ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಾನುಭವವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸುವ ಸಂಕೇತ ಎಂದು ವಿವರಿಸುವ ನಾರ್ತಾಫ್ ಫ್ರಾಯ್, ‘‘ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳ ವ್ಯಾಕರಣವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಇಡೀ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧ ಏಕೀಕೃತ ರಚನೆಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಇದೇ ಆಗಿರಬೇಕು. ’’[9] ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣದ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯನುಭವದ ವಿಸ್ತಾರತೆ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ತನ್ನ ಅಧ್ಯಯನದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಚಿರಂತನ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಫ್ರಾಯ್‌ನ ವಾದ ಸಮಂಜಸವಾದುದು.

ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗಿಂತ ಪುರಾಣ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಆಧುನಿಕ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳು ಲೇಖಕನ ಆಧುನಿಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತು ಅರ್ಥ ವಿಸ್ತಾರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಬಳಕೆ ಎಂಬುದು ಲೇಖಕನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸವಾಲೇ ಆಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಬಳಕೆಯ ವಿಧಾನವು ಲೇಖಕನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. " ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿರುವ ಲೇಖಕನ ಸ್ವಂತ ಛಾಪು ಮುಖ್ಯವೇ ಹೊರತು ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕವು ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮಹತ್ವದ್ದಲ್ಲ" (ಲೆಸ್ಲಿ ಫೀಡ್ಲರ್ ; 1952) ಎಂಬ ಮಾತು ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

1. ಸಂಗ್ರಹ : ಅನೇಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರತೀಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು.
2. ಪಲ್ಲಟ : ಅಮುಖ್ಯವಾದ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೋ ಮುಖ್ಯಾಂಶ ತೋರುವುದು.
3. ಅಧಿಕವ್ಯಾಪ್ತಿ: ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು, ಕೆಲವು ವೇಳೆ ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವೆಂದು ತೋರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ.

- ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಜೊತೆಗೆ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಪೂರ್ವನಿಷ್ಕರ್ಷಕತೆಯನ್ನು ಒಡೆದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾ ಮುಖಿಯಾಗಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

(ಡ). ನವಪುರಾಣ

ಪುರಾಣ ಎಂದರೆ 'ಪುರಾ + ನವ ' ಎಂದು ಬಿಡಿಸಿ ಪ್ರಾಚೀನವಾದರೂ ಸದಾ ನೂತನವಾದುದು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅರ್ಥೈಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಪುರಾಣದ ಹಿಂದೆ 'ನವ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಸೇರ್ಪಡೆ ಏಕೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರೊ॥ ಅರವಿಂದ ಮಾಲಿಗತ್ತಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ " ಹಳೆ ವಸ್ತುವೇ ಹೊಸ ವೇಷವನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಬರುವುದು ಬೇರೆ ; ಪುರಾಣದ ತಂತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ಪುರಾಣವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದು ಬೇರೆ. ಅಂತಹ ಒಂದು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ನವಪುರಾಣ. ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ನವಪುರಾ' ಎನ್ನಬಹುದು."[10] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಳೇವಸ್ತುವೇ ಹೊಸವೇಷ ತೊಟ್ಟು ಬರುತ್ತದಾದರೂ ಪುರಾಣದ ತಂತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯೂ ಬೆರೆತು ಹೊಸ ಪುರಾಣವಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ.

"ಪುರಾಣಗಳ ಹುಟ್ಟು ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ, ಮೊದಲು ವೇದಗಳು, ಬ್ರಾಹ್ಮಣಗಳು, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಬಂದು ಅನಂತರ ಪುರಾಣ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದರೊಂದಿಗೆ ಜನಪದರ ನಾಲಿಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷ್ಕರಣದಿಂದ ದಾಖಲಾಗಲು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಈಗ ಮತ್ತೆ ಅಂಥದೇ ಒಂದು ಪಕ್ವ ಕಾಲ ಬಂದಿದೆ."[11] ಎನ್ನುವ ಮೂಲಗತ್ತಿರವರು ಅಂತಹದೊಂದು ನವಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬಹುದಾದ ರೀತಿ-ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

" ಎಲ್ಲಿ ಜಡಗೊಂಡ, ನಿಂತು ಕೊಳಕಾದ ಪುರಾಣದ ನವೀಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ನವಪುರಾಣ ಹುಟ್ಟಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "[12] ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಭಾಗಶಃ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಷ್ಟೆ. ನವಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಪುರಾಣದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲಬಲ್ಲದು. ನಿಜ, ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪುರಾಣದ ಮಹತ್ವ ಅಥವಾ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ 'ನವ ಪುರಾ' ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆ ಸದಾ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ 'ನವಪುರಾ' ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವಾಸ್ತಕತೆಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ವಿಶೇಷ ಅಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣದ ಈ ಚಾರಿತ್ರಕತೆ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯು 'ನವಪುರಾ' ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಾಸ್ತವತೆಯ ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಲ್ಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪುರಾಣ-ಚರಿತ್ರೆ-ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹ ಮತ್ತು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

‘‘ಪುರಾಣಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಮನುಷ್ಯರನ್ನಾಗಿ ನೋಡಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರನ್ನು ದೇವತೆಗಳಾಗಿ ಇನ್ನು ಕೆಲವರನ್ನು ರಾಕ್ಷಸರಾಗಿ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರನ್ನು ನರರಾಗಿ, ಕಪಿಗಳಾಗಿ, ಅಥವಾ ವಾನರರನ್ನಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ‘ನವಪುರಾ’ ದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಮನುಷ್ಯರನ್ನಾಗಿಯೇ ಕಾಣುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಗಿಡಮರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಣಿ, ಗಿಡಮರಗಳೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕು. ಇಂಥ ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನವಪುರಾ ಬೆಳೆಯಬೇಕು’’. ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಷಾಲಗತ್ತಿರವರು. ಇಂತಹದೊಂದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅವಶ್ಯಕವೇನೋ ಹೌದು. ಆದರೆ ಪುರಾಣವು ‘‘ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ’’ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ದೇವತೆ-ರಾಕ್ಷಸ ಮೊದಲಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಪುರಾಣಗಳು ಮತ-ಧರ್ಮಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವಂತೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಂಡರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯ ಬದುಕಿನ, ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ದೇವತೆ -ರಾಕ್ಷಸ- ಕಪಿ- ಇಂತಹ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಮೂಲಕ ನಡೆಸಿರುವುದೂ ಒಂದಾನೊಂದು ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಶೋಧನೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಒಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಉದಾ :- ಸೂರ್ಯ ಪ್ರತೀಕದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮೂಲಕ ಯೂಂಗ್ ಗ್ರಹಿಸಿದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

‘ಪುರಾಣದ ಪ್ರತಿಮೆ’ ಗಳನ್ನು ‘ನವಪುರಾಣ’ ದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಪುರಾಣದ ನವೀಕರಣ, ಪರಿಷ್ಕರಣವು ಅಪಾಯಕಾರಿ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನ ಪುರಾಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ಹೊಸತೇ ಒಂದನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಹಲವು ತೊಡಕುಗಳಿವೆ. ಪುರಾಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ‘ನವಪುರಾಣ’ ರಚಿಸುವುದೆಂದರೆ ಇಡೀ ಊರನ್ನೇ ಜಲಸಮಾಧಿಗೊಳಿಸಿ ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದಂತೆ. ಇದರಿಂದ ಊರಿನ ಕೊಳೆ ತೊಳೆದು ಹೋಗಬಹುದು; ಆದರೆ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದು ಎನ್ನುವುದೂ ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಪುರಾಣ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೇ ಪ್ರತಿವಾದಿಸುವಂತೆ ಪುರಾಣವು ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಅಥವಾ ವಿವಿಧ ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಈ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಪುರಾಣವು ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿನ ಸಮಾಜವೂ, ಅಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ/ ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಮುಂದುವರಿದದ್ದೂ ಮತ್ತು ನವೀಕೃತಗೊಂಡದ್ದೂ ಆಗಿರುವಾಗ,

ಅಂತಹದೊಂದು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸಹ ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ (ಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸೇರಿದಂತೆ) ಮುಖಾಮುಖಿ ಸಂವಾದದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಕಟ್ಟಬೇಕಾದ 'ನವಪುರಾ' ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯಾದರೂ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಪುರಾಣದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಬಳಕೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಮನೋಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಅದನ್ನು ಒಡೆದು, ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸತ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಸಾಧನವಾಗುವಂತೆ ಕಟ್ಟುವುದು ಹೆಚ್ಚು ವಾಸ್ತವವಾಗಿರುತ್ತದೆ.ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತೀಕಗಳು ತಾವು ರಚನೆಗೊಂಡ ಕಾಲದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದವು ಎಂಬುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವೆಂದು ಕಂಡದ್ದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಈ ಕಾಲದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದರೆ ಆ ಕಾಲದ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಬಳಕೆ, ಗ್ರಹಿಕೆಯೂ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ.

ಜಾನಪದ 'ಪುರಾಣ' ಗಳೂ ಕೂಡ ಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿವೆ. ಮತ್ತು ಇವು ಶಿಷ್ಟ ಪುರಾಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನೇರವೂ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿಗಾಮಿಯೂ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ, ಪುರಾಣವನ್ನು ಪುರೋಗಾಮಿ ಎಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದ, ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡ 'ನವಪುರಾ' ದ ರಚನೆ ಸಮಂಜಸವಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ''ನವಪುರಾಣ''ದ ರಚನೆಯನ್ನೇ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದಂತಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಪುರಾಣದ ಪ್ರಗತಿಪರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅದರ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ವಿಚಾರಧಾರೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅದನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ 'ನವಪುರಾ' ರಚಿಸುವುದರ ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇಂದಿನ ಸೃಜನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ 'ನವಪುರಾ'ದ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಬದಲಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಈ ಕಾಲದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ, ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ಪರಂಪರೆಯ ಭದ್ರ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟಾಗ 'ನವಪುರಾ' ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

೨.೩.(೬). ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ, ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ- ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿವೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ, ಅವೆರಡರ ಸಂಬಂಧ ಅಷ್ಟು ಸರಳವಾದುದಲ್ಲ. ಅದು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು 'ವಾಸ್ತವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ' ಎಂದೂ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಾಸ್ತವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಕೃತಿಯ ಒಳಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ, ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಕೃತಿಯ ಹೊರಗಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅನಂತರ ಬಂದ ನವ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದವು, ಚರಿತ್ರೆ ಎಂದರೆ, " ಗತಕಾಲದ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆ ಸ್ಥಿರವಾದುದೂ ಅಲ್ಲ, ಚರಿತ್ರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒದಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ- ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ವಲಯಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ಅಗತ್ಯ ಎಂದೂ ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಎಂಬುದು ನಿರಂತರವಾದುದಲ್ಲ. ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವೆಂದು ಕಂಡದ್ದು ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಹಾಗನ್ನಿಸದೇ ಇರಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯೊಳಗಿನ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ನಿರಂತರ, ಶೋಧನೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಶೋಧನೆಯೇ ಭಿನ್ನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಹುಡುಕಾಟ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ರೂಪಕಗಳ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವಾದ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಅಲ್ಲದೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಮಾನದ ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಅದು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಸತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲೂ ಬಹುದು.

'ಹೈಡನ್ ವೈಟ್' ತನ್ನ ಮೆಟಾಹಿಸ್ಟರಿ ; ದಿ. ಹಿಸ್ಟಾರಿಕಲ್ ಇಮ್ಯಾಜಿನೇಷನ್ ಇನ್ ನೈನ್‌ಟೀನ್ತ್ ಸೆಂಚುರಿ ಯೂರೋಪ್ (1973) (Meta History ; the historical imagination in 19th centuary Europe 1973) ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. " ಚಾರಿತ್ರಿಕವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕದ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದದ್ದನ್ನು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ

(Empierical) ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ವಾದುದನ್ನು "ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ" (Conceptual) ಎಂದು ವಿವರಿಸುವ ತಂತ್ರವೊಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾಲ್ಪನಿಕ (Fictional) ಎಂದು ಕರೆದು ಅದನ್ನು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಧ್ರುವಗಳ ನಡುವೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳೂ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದದ್ದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ". ಆದರೆ ಇಂಥ ವಾದಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅನನ್ಯತೆ, ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದರ ಜೊತೆಗೆ, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗಿ ಕಂಡು ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ತುರುಕುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪುರಾಣ-ಚರಿತ್ರೆ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಾಗ, ಈ ಮೂರೂ ಅನನ್ಯತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರವೂ, ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರಕವೂ, ಸಂಪರ್ಕವುಳ್ಳವೂ ಆಗಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಲೀ, ಪುರಾಣವಾಗಲೀ, ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಲೀ ವಿರುದ್ಧ ಧ್ರುವಗಳಲ್ಲ. ಈ ಮೂರರ ನೋಟ ಕ್ರಮ, ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನ, ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಾರ್ಗ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇದ್ದರೂ ಸಹಾ ಕೊನೆಗೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ಕಾಲಮಾನದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು, ಆಶಯವನ್ನು ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಮೂರು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಏಕರೂಪತೆ ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ಈ ಮೂರರ ನಡುವಣ ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ ಸಮಂಜಸವೂ ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗಳಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿವೆ.

1. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು, ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಗೂ ಇದೆ. ಕೇವಲ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಧರಿಸಿ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವಂತೆಯೇ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಸಂದರ್ಭದೊಳಗೆ ಇಟ್ಟುನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.
2. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡದೆಯೋ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಡೆಸಬಹುದು ಅಗತ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಚರಿತ್ರೆಯ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಮೇಲಿನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು, ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರೆ ; ಎರಡನೆಯದು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ತನ್ನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ

ನಿರೂಪಣೆಗಾಗಿ ಹಲವು ವೇಳೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪಠ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪಠ್ಯ ಮೂಲತಃ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಸತ್ಯವನ್ನು 'ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಥನ'ವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ? ಎಲ್ಲಿ? ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸುವಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠತೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

" ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಬಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ."[14]

1. ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡುವುದು.
2. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಗತಿಶೀಲತೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡುವುದು.
3. ಭಿನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಹೊರಡುವ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ.

ಚರಿತ್ರೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆ ಕಾಲಮಾನದ ಸೀಮಿತ ಕಕ್ಷೆಯಿಂದ ಹೊರತಂದು ಅವುಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಮಾನದಂಡಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಒಂದು ವಿಧ. ಈ ರೀತಿನ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' ನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಗತಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಶೀಲತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ನೀಡುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು "ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು" ನಾಟಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧ-ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಯನ್ನು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ, ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮರಳಿ ಕಟ್ಟುವುದರ ಮೂಲಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಭಿನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಮತ್ತು ಆದರಿಂದ ಸಿದ್ಧ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ವಿಷಯವನ್ನು ತನ್ನ ಓದುಗರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ರವಾನೆ ಮಾಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಅಲ್ಲಿನ ಆಶಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬಹುದು, ಇಲ್ಲವೇ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೊಸ ಪ್ರತೀಕವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಒತ್ತಡಗಳು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಫಲವಾಗಿ ರೂಪಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾ :- 'ಯಯಾತಿ' ಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ತಲ್ಲಣ,

'ತುಘಲಕ್' ಏಕಾಂಗಿತನ, ನಾರ್ಸಿಸನ್‌ನ ಸ್ವಮೋಹ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಬಂದಂಥವು.

" ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಒಂದು ಸಂಕಥನ (Discorse) ಅದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಹೊರಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಂತೆ ಕಂಡರೂ ಮೂಲತ: ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಕೂಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿವೆ.''[15] ಈ ಎರಡೂ ಶಿಸ್ತುಗಳೂ ತನ್ನ ರಚನೆಯ ಕಾಲದ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನೂ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಏಕೆಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ, ಶೋಧನೆಯ ಮಾರ್ಗ ಎರಡೂ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆ ಯಾವ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆಯೋ, ಅದೇ ವಸ್ತು-ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಗಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ನಿರಪೇಕ್ಷ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಶೋಧಿತವಾಗುವ ಸತ್ಯ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದುದು. ಈ ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹಾ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಮಾನದ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಲಭ್ಯವಾದ ದತ್ತಾಂಶ, ಮಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಯ ವಿಧಾನ. ಆದರೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡಿಕೊಂಡೂ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಎರಡನ್ನೂ ಏಕೀಕೃತಗೊಳಿಸಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ. ಅಲ್ಲದೇ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಸತ್ಯಶೋಧನೆಯ ಮಾರ್ಗ ರೂಪಕಾತ್ಮಕವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಎರಡರ ನಡುವಿನ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಅನನ್ಯತೆಯ ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಪರಸ್ಪರ ಅಂತರ್‌ಸಂಬಂಧದ ನೆಲೆ ಈ ಎರಡೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿರುವುದು ಅಂತರ್ ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದಂತಹ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುರಾಣವನ್ನಾಗಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ.

ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಇತಿಹಾಸ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಅಂತಹ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ "ಪೂರಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ"[16] ಭಾರತದಂತಹ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸರವುಳ್ಳ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಗತವನ್ನು/ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಗಿಹೋದ ಘಟನಾವಳಿ ಎಂದು ನೋಡದೆ, ಅದನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕಥನವೆಂದು ನೋಡಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿದ್ದು, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕಥನವೆಂದು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಗತದ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು ಮತ್ತು ಡಾ॥ಕಲ್ಗುಡಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಗತವು ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ"[17] ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು.

ಈ ರೀತಿಯ ನೋಟಕ್ರಮವು ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುತ್ತದೆ. ನಾರ್ತಾಫ್ ಫ್ರಾಯ್ ಹೇಳುವಂತೆ "ಮಾನಸಿಕ ಶಿಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ತತ್ವ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಮರ್ಶೆಯು ವ್ಯಾಪಾರ ವೃತ್ತಾಂತವಾಗಬೇಕು." ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಅದರ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದೇನೋ ನಿಜ ; ಆದರೆ ಅದು ಮಾನವನ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ, ಎಲ್ಲ ಮುಗ್ಗಲುಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂಥ ವ್ಯಾಪಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾದರೆ ಇತರ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಸಂಪರ್ಕವೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

(ಬ). ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪುರುಷರ ದೈವೀಕರಣ

"ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾರಣದಿಂದ ದೈವತ್ವಕ್ಕೇರುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು 'ಯುಹೆಮಿರಿಸಮ್' (Euhemaerism)" ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅವರ ಕಥೆಗಳು ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಈ ಪಂಥದವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯಂತೆ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನ ಕ್ರಮವಿರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಇಡೀ ಒಂದು ಸಮಾಜದ /ಜನಾಂಗದ / ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ದಾಖಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಚಾರಿತ್ರಕತೆಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಮೈಕೇಲ್ ಗ್ರ್ಯಾಂಟ್ "ಪರಾಚರಿತ್ರೆ' (para-history) ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಏನು ನಡೆಯಿತೆಂದು ಜನ ನಂಬುತ್ತಾರೋ, ಹೇಳುತ್ತಾರೋ ಅದರ ದಾಖಲೆಯನ್ನೇ 'ಪರಾ ಚರಿತ್ರೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಗ್ರ್ಯಾಂಟ್. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳು ಆಯಾ ಜನಾಂಗದ ಪರಾಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದು ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಪುರಾಣವಾಗಿಸುವ ಮತ್ತು ಪುರಾಣ ಪುರುಷರ ಪ್ರಮಾಣಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವ ದ್ವಿಮುಖ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾದುದು. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಧರ್ಮ, ಶ್ರದ್ಧೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮತೀಯ ಹುನ್ನಾರವೂ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪುರುಷರ ದೈವೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಎರಡು ವಿಧಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಂದು- "ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲಾ ತಮ್ಮ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಹಸಗಳ ಮೂಲಕ ದೈವತ್ವಕ್ಕೇರಿದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪುರುಷರೇ ಸರಿ"[18] ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು. ಇದನ್ನು 'ಐತಿಹ್ಯ' ವೆಂತಲೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಉದಾ : ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ, ಮುಂತಾದವರು. ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧ-ಈಗಾಗಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ಪುರಾಣದ ದೇವತೆಗಳ ಆಕಾರ, ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾ :- ಶಿವ, ವಿಷ್ಣು -ಇವರ ಆಕಾರ, ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ಅನಂತರ ಸೇರ್ಪಡೆಗೊಂಡ ಅವತಾರ ಪುರುಷರ ದೈವಾಂಶ ಸಂಭೂತತೆ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

"ಚರಿತ್ರೆಯೆಂಬ ಒಣ ಸತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಆಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ತನ್ಮಯ."[19] ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುರಾಣವನ್ನಾಗಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಪುರಾಣ-ಸಾಹಿತ್ಯ-ಚರಿತ್ರೆ ಇವು ಒಂದರೊಳಗೊಂದು ಸಂಬಂಧಹೊಂದಿದ್ದು, ಇವನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಏಕೀಕೃತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆಯುಳ್ಳ ಲೇಖಕ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕಲೆಗಾರನೂ, ಇತಿಹಾಸಜ್ಞನೂ, ದಾರ್ಶನಿಕನೂ ಆಗುತ್ತಾನೆ.

ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಧಾತುವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅನೇಕ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಾಣದ ಕಗ್ಗಾಡನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಘಟನೆಗಳ ಹಂತದಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮಾಡಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುವಲ್ಲಿ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದವು. ಅಳ್ಳಕವಾಗಿರುವ ಪುರಾಣದ ಚೌಕಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿ ಖಚಿತ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾವ್ಯ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉದಾ :- ಪಂಪ ಭಾರತವು ಅರ್ಜುನನ ವೀರತ್ವ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಅರಿಕೇಸರಿಗೆ ಹೊಂದಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದರೆ, ಹರಿಹರನ 'ಬಸವರಾಜ ದೇವರ ರಗಳೆ' ಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ದೈವತ್ವಕ್ಕೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವೈರುಧ್ಯವಿಲ್ಲದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ. ಇಂಥ ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಂಡ ಸಂಬಂಧದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ, ಮಹಾಪುರುಷರ ಬದುಕು ಮುಂದಿನ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಐತಿಹ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಸಮುದಾಯದ ಸ್ಮೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ರೆಂಬೆ-ಕೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಚಾಚಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳಾಗಿ ಪ್ರಸಾರ ಹೊಂದುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪುರುಷರು ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎಂತೋ ಅಂತೆಯೇ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ, ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನೂ, ಮೂಲವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ- ಪುರಾಣ ಮೂರು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದ್ದು, ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪೋಷಿಸುತ್ತಾ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾ, ಸಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಭಿನ್ನ ಶಿಸ್ತುಗಳಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ - ಪುರಾಣಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಅಂತರ್‌ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದುದು ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದುದೂ ಆಗಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು : ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಅಧ್ಯಯನ

1. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ: ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ; ಪುಟ 301
2. ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ;ಅನ್ಯಜ್ಞಾನ ಶಿಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ; ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು.
3. ಕೆ.ಎಲ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವಾದ ; ಪುಟ-2
4. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ ; ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಪುಟ-55
5. ರಹಮತ್ ತರೀಕೆರೆ ; ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ಪುಟ-118

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು : ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ / ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ

1. ಡಾ ॥ ಕೆ.ಎನ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ; ಪುರಾಣ ; ಪುಟ- 66
2. ಡಾ ॥ ಕೆ.ಎನ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ;ಪುರಾಣ ; ಪುಟ- 89
3. ಡಾ ॥ ಕೆ.ಎನ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ; ಪುರಾಣ ; ಪುತ 81
4. ಡಾ ॥ ಕೆ.ಎನ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಪಂದನ ; ಪುಟ 45
5. ಡಾ ॥ ಕೆ.ಎನ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ; ಪುರಾಣ ; ಪುಟ 65
6. ಡಾ ॥ ಕೆ.ಎನ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ; ಸಮನ್ವಯ ಪತ್ರಿಕೆ
7. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ ; ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ -ಪು-311
8. ಸಿ.ಜಿ.ಯೂಂಗ್, ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ (ಲೇಖನ) ; ಅನು-ಸಿಪಿಕೆ ; ಪುಟ-29
9. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ ; ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ : ಪುಟ 311
10. ಪ್ರೊ॥ ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ ; ಪುರಾಣ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ದೇಶೀವಾದ ; ಪುಟ- 122
11. ಪ್ರೊ॥ ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ ; ಪುರಾಣ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ದೇಶೀವಾದ ; ಪುಟ- 125
12. ಪ್ರೊ॥ ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ ; ಪುರಾಣ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ದೇಶೀವಾದ ; ಪುಟ- 129
13. ಪ್ರೊ॥ ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ ; ಪುರಾಣ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ದೇಶೀವಾದ ; ಪುಟ- 131
14. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ ; ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ; ಪುಟ 305
15. ಓ.ಎಲ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ ; ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ ; ಪುಟ 318
16. ಸಿ.ವೀರಣ್ಣ ; ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ; ಪುಟ -ಜಜ
17. ಡಾ ॥ ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ : ಅನುಭಾವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಹುಡುಕಾಟ; ಮುನ್ನುಡಿ
18. ಡಾ ॥ ಕೆ.ಎಲ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ; ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂವಾದ ; ಪುಟ-37
19. ಡಾ ॥ ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ : ನಕ್ಷೆ - ನಕ್ಷತ್ರ ; ಪುಟ -77

ಅಧ್ಯಾಯ-೨

೨.೧• ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

೨.೨• 'ಯಯಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನೆಲೆ

೨.೩• 'ಹಯವದನ'ದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಹಂಬಲ

೨.೪• 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'-ಸಾರ್ಥಕ

ರೂಪಕಗಳಾಗಿ 'ಅಗ್ನಿ' ಮತ್ತು 'ಮಳೆ'

೩.೧. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ

ಪ್ರೊ ॥ ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿರವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, " ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಕೇವಲ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ವಿವರಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಒಂದು - ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ನವೀಕರಿಸುವುದು, ಇಲ್ಲವೆ ಮುಂದುವರಿಸುವುದು.

ಇದು ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಜನತೆಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದವರಿಸಿದಂತೆ ಎರಡು- ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಗ್ಗದವರು ತಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಇವುಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗಗಳೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪುರಾಣ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಇರುವಂತೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಂಡರೂ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಗಿಳಿದಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಎರಡೂ ಮಾರ್ಗಗಳು ಸಂಧಾನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೋ-ಅಂತೂ ಪುರಾಣದ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಮೂಲ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಗೆ ತಿರುವು ಕೊಟ್ಟು, ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹಿಂಜುತ್ತಾ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನೆಡೆಗೆ ಹೋಗುವ ಪ್ರಯತ್ನದೊಂದಿಗೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆಯುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವಾಗ ಅದರಲ್ಲೂ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ -ಪುರಾಣ ಎಂದರೆ ಕೇವಲ ಶಿಷ್ಟ ಪುರಾಣಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಈ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಜನಪದ ಪುರಾಣಗಳ ಆಕರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಶಿಷ್ಟ ಪುರಾಣಗಳಂತೆ ಜನಪದ ಪುರಾಣಗಳೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು, ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿವೆ. ಇದನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. " ಕಾರ್ನಾಡರ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪುರಾಣಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಜಾನಪದದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ."[1]

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ರುದ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ- ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ-ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ -ಇವುಗಳು ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದಿದ್ದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಲೇಖಕ ವಿಶಿಷ್ಟನಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯ ಮೌಲ್ಯ , ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಬಾಹ್ಯ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾವಣೆ ತರದೆ ಅಂತರಂಗ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಒಡೆದು ಕಟ್ಟುವ ಮೂಲಕ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ, ಮತ್ತು ಪುರಾಣದ ಪ್ರತೀಕವನ್ನು ಒಡೆದು ಕಟ್ಟುವ ಮೂಲಕ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಪ್ರತೀತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಪುರಾಣದ ಕಥೆ ತನ್ನ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದ ರೀತಿಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಕುವೆಂಪು "ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ ನಡೆದುದನ್ನು ನಡೆದಂತೆಯೇ ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಹೋಗದೆ ಇದ್ದದ್ದೂ ನಡೆದದ್ದೂ ತನಗೆ ಹೇಗೆ ಗೋಚರಿಸಿತೋ ಆ ತನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಆಕಾರ ಕಲ್ಪನೆ ನೀಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ರೀತಿಯೇ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನ"[2] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯು ಬಿಂಬಿಸುವ ಪ್ರತಿಮಾ ಸತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟ ಪಡಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕುವೆಂಪು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮೈದೋರುವುದು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನದಿಂದಲ್ಲದೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನದಿಂದಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಪ್ರತಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಿಂದ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡುವಾತನು ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ವಿಧಾನವನ್ನೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಠ ಮಾಡಿದರೆ ಅವಿವೇಕ ವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಆಧುನಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಂತೂ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ದೈವವನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರದ್ಧೆ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ . . ಆಧುನಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ಚಿಂತನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತದೆ."[3] ಆಧುನಿಕರು ಧರ್ಮದ ಅರಿಕೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದರು. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ' ' ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಗಳಿಗೆ ನೀಡಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಸ್ಪರ್ಶ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲಮಾನದ ಒತ್ತಡವೂ ಆಂಶಿಕ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು ಹಾಗಿದ್ದಾಗ ಅಂದಿನ ಕಾಲದ ಸಮುದಾಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ

ಬಹುಪಾಲು ಅಂಶಗಳು ಈ ಕಥೆಗಳೊಳಗೆ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳಾದರೋ, ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳದೆ ತನ್ನ ಬಯಕೆ, ಕನಸು, ಆದರ್ಶ, ವಾಸ್ತವಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ:- ಅಮರತ್ವವನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಮಾನವನ ಬಯಕೆ ಸಂಜೀವಿನಿ, ಚಿರಂಜೀವಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದುದರಿಂದ ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಸಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಒಡೆದು ಮರಳಿ ಕಟ್ಟುವುದರ ಮೂಲಕ ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಂತೆಯೇ,ಆಧುನಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಪುರಾಣವನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

1. ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.
2. ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನು ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು, ಪುರಾಣದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ಅದರ ಮುಂಚಾಚುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಮತ್ತು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸತ್ಯದ ಶೋಧನೆಗೆ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡನೇ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಗಳೇ ಅಧಿಕ. ಗಿರೀಶಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು, ಭೈರಪ್ಪನವರ ಪರ್ವ, ಕುವೆಂಪುರವರ ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣದರ್ಶನಂ ಮುಂತಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದು ಈ ಬಗೆಯ ಶೋಧನೆಯನ್ನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಶೋಧನಕಾರನ ನೆಲೆಯನ್ನು. "ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಪುನಾರಚಿಸುವಾತನು ವರ್ತಮಾನವು ಆ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ಭಾವುಕ, ಭ್ರಾಮಕ ಹಾಗೂ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕೇವಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಶ್ರಯಿಸುತ್ತಾನೆ."[4] ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಯೂ ವಾಸ್ತವದ ಶೋಧವನ್ನು ನಡೆಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಾವುಕ -ಭ್ರಾಮಕ-ಕಾಲ್ಪನಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಕೇವಲ ಕೃತಿಯ ತಂತ್ರದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಈ ಎಲ್ಲವೂ ಲೇಖಕನ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯ ಶೋಧನೆಯ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ 'ಹಯವದನ', 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಧಾನ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು 'ಒಡೆಯುವುದು' ಮತ್ತು 'ಕಟ್ಟುವುದು'. ಅಂದರೆ ಪುರಾಣ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಸ್ಫೋಟ ಮತ್ತು ಆ

ಮೂಲಕ ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ಬದುಕುಗಳ ಅನಾವರಣ. ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಒಡೆಯುವುದರ ಮೂಲಕ ನಾವು ಎರಡು ರೀತಿಯ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಒಂದು -ಇಂಥ ಪುರಾಣವನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕಾಲದ ಬದುಕು, ಮಾನವನ ಆದಿಮ ಭಾವನೆಗಳು ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಎರಡು - ಪ್ರಾಚೀನ ಬದುಕಿಗೂ -ವರ್ತಮಾನದ ಬದಕಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ಬದುಕಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ನಿರಂತರತೆ ಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದು. ಅಂದರೆ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಕೆಲವೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಕಾರಣ ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಈ ಪ್ರತೀಕಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವ ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಆರ್ಕ (ಛಜಟಿಛಿಜ) ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಮೂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳಿಗೊಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಬಂದು ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ('ಪೌರಾಣಿಕ ಇಲ್ಲವೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ; ಮನ್ವಂತರ 5-6 (1967), 70-71) ಆದುದರಿಂದ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕವೆಂದು ಭಾವಿಸದೆ, ಅದು ಪ್ರಾಚೀನ ಜೀವನ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಆದ್ಯನುಭವಗಳ ನಿರಂತರ ಪ್ರವಾಹ ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣವನ್ನು 'ಮರಳಿ ಕಟ್ಟುವುದು' ಎಂದರೆ ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವನ್ನು / ಆಶಯವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೆಣೆಯುವುದಾಗಿದೆ. ಅಂದರೆ "ವಾಸ್ತವದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಪುನರಾಚಿತಗೊಂಡ ಪ್ರಾಚೀನ ಬದುಕು ತನ್ನ ಮುಂಚಾಚುಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನದೊಳಕ್ಕೂ ಹಾಯಿಸಿರುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದು."[5] ಈ ರೀತಿಯ 'ಕಟ್ಟುವಿಕೆ' ಯ ಹಿಂದಿನ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶ. ಹೀಗೆ ವಾಸ್ತವೀಕರಣಗೊಂಡ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳೊಳಗೇ ಹೊಸಬಗೆಯ ಪುರಾಣವೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಹೀಗೆ ಪುನರ್ ಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡು ಹೊರಬಂದ ಪುರಾಣ ಸಮಕಾಲೀನ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಬಾರದು.

"ಪುರಾಣ ಸತ್ವದ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದನವನ್ನು ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕೆ.ಎಲ್ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯನವರು. ಅಂದರೆ ಜನರು ಯಾವುದೇ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿರಲಿ, ನಾಗರೀಕರಿರಲಿ ಅಥವಾ ಅನಾಗರೀಕರಿರಲಿ ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಮಾನವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಪುರಾತನ ಕಾಲದಿಂದ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರು ಯಾವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿದರೋ ಇಂದೂ ಅದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ಆರ್ಷ ಪ್ರತೀಕಗಳ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ಸ್ಪಂದನ ಪೂರ್ವ ನಿಷ್ಕರ್ಷಗಳು ಎಂಬುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಆದರೆ, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪೂರ್ವ ನಿಷ್ಕರ್ಷ ಗುಣವನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ

ಸತ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕಗಳು.

ಫಿಲಿಪ್ ರಾಹ್ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾದಂಬರಿಯೇ ಬೇರೆ ; ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯೇ ಬೇರೆ' ಎಂದು (Philip Rahau.1953;645) ಪುರಾಣ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸದ ನಾಟಕಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ವಿದ್ವಾಂಸರು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಮಹಾಪುರುಷರ ಕಥೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕವೆಂದೂ, ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸ ನಿರ್ಮಿಸಿದವರ ಕಥೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂದೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ "ಅತಿ ಮಾನುಷ ಸಂಗತಿ , ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂದು ಕರೆಯುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮಾತ್ರ ತೀರಾ ಸರಳವಾದ ವಿಧಾನವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕವು ಕಲ್ಪಿಸುವ ವಾತಾವರಣ, ಧಾರ್ಮಿಕವೇ , ಅಥವಾ ರಾಜಕೀಯವೇ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಅಂಶವಾಗಬಹುದು"[6] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರು. ಆದರೆ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕವು ಪುರಾಣದ ಕೃತಿಯೊಂದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ಯಾಗ್ಯೂ ಅದು ಕಲ್ಪಿಸುವ ವಾತಾವರಣ ಧಾರ್ಮಿಕವೂ ಅಲ್ಲ, ರಾಜಕೀಯವೂ ಅಲ್ಲ ; ಬದಲಿಗೆ ಮಾನವನ ಮೂಲ, ಆದಿಮ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಅಮರತ್ವವನ್ನು ಮತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಏಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಧರ್ಮದ್ದೂ ಅಲ್ಲ, ರಾಜಕೀಯದ್ದೂ ಅಲ್ಲ ; ಯೌವ್ವನ - ಮುಪ್ಪಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು, ಅಸ್ತಿತ್ವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುವ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗುಳ್ಳ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವಾಗ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಯಾವ ಮಾನದಂಡವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಆದಿಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪುರಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ.

೩.೨. "ಯಯಾತಿ " ಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನೆಲೆ

"ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವನ ಮನುಷ್ಯತ್ವದಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಅದರ ಅಭಾವದಲ್ಲಿದೆ"

******

''ಯಯಾತಿ'' ಕಾರ್ನಾಡರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಮಾಜದ ರೂಢಿಗತ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಆಶ್ಚರ್ಯ, ಆಘಾತವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಿದಂತಹ ನಾಟಕ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಪುರಾಣದ ಪಾತ್ರಗಳು, ಘಟನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ತಿರುವುಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿವೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿದ ಹೊಸ ದರ್ಶನವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ ಅಮರತ್ವ, ಸಂಜೀವಿನಿ, ತ್ಯಾಗಗಳೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟಿವೆ. ಗತದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು, ಘಟನೆಯನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ನೋಡುವ, ಅರ್ಥೈಸುವ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿದೆ. ನಾಟಕದ ಆದಿಯಲ್ಲೇ ಸೂತ್ರದಾರ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ- ''ಗತಸಮಯದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಅವನು ವರ್ತಮಾನದ ಕಿವಿಗಳಿಂದ ಕೇಳಬೇಕು ;'' 'ಇದು ಪೂರ್ವಜರ ಕಥೆಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ನಾವು ಕಾಣುವ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಅದರದೇ ಭಾಗವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದೂ ನಮ್ಮ ಹೊಣೆ.''- ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳು ಪುರಾಣವನ್ನು ಅಥವಾ ಗತವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಯಯಾತಿಯ ಯೌವ್ವನದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ದೇವಯಾನಿಯ ಸಿಟ್ಟು, ಅಸಹನೆ, ಪುರುವಿನ ದ್ವಂದ್ವ ಇವೆಲ್ಲ ಮಾನವನ ಬದುಕಿನ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಅಂಶಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಅಂಶಗಳು ವಿವಿಧ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲಮಾನದ ಮೌಲ್ಯದ ಒತ್ತಡದಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಈ ಕಾಲದ ಒತ್ತಡಗಳೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತವೆ. ಈ ಒತ್ತಡದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವು ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಪುರಾಣವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಪುರಾಣವನ್ನು ಪುನರ್ ರಚಿಸುವ ಲೇಖಕ, ಪುರಾಣದ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಹೊಸ ದರ್ಶನವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ವರ್ತಮಾನದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಯಯಾತಿಯಲ್ಲೂ

ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾರ್ನಾಡರು ಯಯಾತಿಯ ಪುರಾಣಕಥೆಯನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದೀ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಫಲವೇ ಪುರಾಣಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾದ ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ. ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಅನುರಣಿತವಾಗುವ 'ಯೌವ್ವನ-ಮುಪ್ಪಿನ' ರಹಸ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ವರ್ತಮಾನದ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪುರುವಿನ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೂ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾರೆ.

'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಅಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ಸ್ವಂತಿಕೆ, ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇದೆ ಯಾವ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರ ಎಂದು ಭಿನ್ನ ಮಾಡಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದ, ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಮೆರೆಯುತ್ತವೆ, ಪುಟಿಯುತ್ತವೆ, ತುಡಿಯುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಯಾವ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ನೋಡಿದರೂ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಯಯಾತಿಯನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಭಾವಿಸಿ ಓದಿದಾಗ ಎಷ್ಟು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಪಡೆಯಬಹುದೋ ಅಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚನ್ನು ಪುರುವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಪಡೆಯಬಹುದು. ದೇವಯಾನಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವಷ್ಟೇ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾಳೆ, ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ವೇದನೆಗಿರುವಷ್ಟೇ ಸ್ಥಾನ ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯ ನೋವಿಗೂ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಿಂತ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಯಯಾತಿಯ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಆದಿ-ಅಂತ್ಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರಣವಲ್ಲ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಿಂಬಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದವು. ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಯಯಾತಿ-ದೇವಯಾನಿಯರ ವಿವಾಹವಾಗಿ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳೇ ಕಳೆದಿವೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯು ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ದ್ವೇಷ, ಕಲಹ ಅಂತಃಪುರದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಹದಗೆಡಿಸಿದೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಅವಿವಾಹಿತೆ ; ದೇವಯಾನಿಗೆ ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ. ಪುರು ಯಯಾತಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಂಡತಿಯ ಮಗ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಮತ್ತು ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯರ ಪಾತ್ರ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ ತಂದು ಕೊಡುವುದು ಪುರುವಿನ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣ. ಯಯಾತಿ-ಪುರು- ಚಿತ್ರಲೇಖೆ -ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳ, ವಿರುದ್ಧ ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯತ್ವವನ್ನು ಮೀರಿ ದೈವತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುವ

ಇಲ್ಲವೇ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯೊಳಗೇ ಬದುಕಿ ಬಿಡುವ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಉಯ್ಯಾಲೆ ಯಾಡುತ್ತವೆ. 'ಅಸಮಾನ್ಯರಾಗಬೇಕು' ಎನ್ನುವ ಯಯಾತಿ "ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯತೆ ಸಾಕು"ಎನ್ನುವ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮುಖಾಮುಖಿಯೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರತೆ ಮತ್ತು ವೇಗವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಹುಟ್ಟುವ ವೈರಾಗ್ಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಸಾವಿನಿಂದ ಯಯಾತಿಗೆ ಲಭಿಸುತ್ತದೆ. ಸೊಸೆಯಾಗಿ ಬಂದವಳು ಯಯಾತಿಗೆ ಆವರಿಸಿದ್ದ ಅಸಮಾನ್ಯತೆಯ, ಅಮರತ್ವದ ಹಂಬಲದ ಪೊರೆಯನ್ನು ಕಳಚಿ ವಾಸ್ತವದ ಸತ್ಯ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಪುರು ಹೇಳುವಂತೆ ಅವಳು ಯಾವುದೊ ಜನ್ಮದ ಋಣವೊಂದನ್ನು ತೀರಿಸಲು ಬಂದವಳಂತೆ ಜೀವ ತ್ಯಾಗ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಪರುವಿನ ತ್ಯಾಗದಿಂದ ಲಭಿಸದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಯಯಾತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಸಾವಿನಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಎತ್ತುವ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದ್ದು. ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯೇ ಇದು. ಗತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೇರನ್ನು ಹುಡುಕುವ, ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುವ ಪುರು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಅಸ್ತಿತ್ವ ವಾದಿಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕವೂ ಕೂಡ ಇಂತಹ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. " ಇವರೆಲ್ಲರ ದಾರಿಯಲ್ಲಿದ್ದದೊಂದೆ. ಭೋಧಿವೃಕ್ಷವಲ್ಲ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಶಿಲುಬೆ, ಅದನ್ನೇ ಹೊರಬೇಕು. ಕೊನೆಗೆ ಅದರ ಮೇಲೆಯೇ ತೂಗಾಡಬೇಕು" ಎಂಬ ಸೂತ್ರದಾರನ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮಾನವ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ತಾನೇ ಹೊರಬೇಕು ಎಂಬ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ನಾಟಕ ಹೊರಡುತ್ತದೆ.

ಮೂಲ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಪುರು ಕೇವಲ ಪಿತೃಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟಗಳುಳ್ಳ ಮಾನವನ ಪ್ರತೀಕ ತನ್ನ ಭೂತಕಾಲದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲೇ ಈವರೆಗಿನ ಜೀವನ ಕಳೆದ ಪುರು, ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದ ಶಕ್ತಿ ಯಾವುದು ಎಂಬುದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಾಗಿಯೇ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕುರ್ತುಕೋಟಿರವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಯಯಾತಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಪುರುವಿನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಡಗಿದೆ"[7]. ಪುರು ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನಿಗೆ ರೂಪಕವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಭೂತದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಅರಸುವ, ಅನಾಥ-ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಏಕಾಂಗಿತನದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪುರು ಎದುರಿಸುವ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವರ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಬಾಳಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಬೇಯುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು

ಮೀರುವ ಕಾಮನೆಯುಳ್ಳವುಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಕಾಮನೆಗಳೇ ಅವುಗಳಿಗೆ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೂ ಆಗಿದೆ. ಇವೇ ಅವುಗಳ ದುರಂತಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯಗಳ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸದಿದ್ದರೆ ಉಂಟಾಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ಅಸಮಾನ್ಯತೆಯ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಬೆನ್ನತ್ತಿದ ಯಯಾತಿ ತನಗೊದಗಿದ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದ ಭಾರವನ್ನು ತನ್ನ ಮಗನೊಂದಿಗೆ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಕೃತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬಂದ ಶಾಪವನ್ನು ಯಯಾತಿ ಪುರುವಿನ ಮೇಲೆ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ, ಋಜುತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಮೇಯವೇ ಬಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಅವನಿಗೆ ಸವಾಲಾಗಿ ನಿಂತು 'ನೀವು ನಿಮ್ಮ ಮಗನಿಂದ ಅವನ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡಿರಿ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದಕ್ಕಂಟಿಕೊಂಡು ಇದ್ದುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೀವು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಬೇಕೆಂಬುದು ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾದ ಮಾತು!' ಎಂದು ಅವನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ತರ್ಕದ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನೇ ಸಿಲುಕಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ನೈಜ ಸ್ವರೂಪದ, ಋಜತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಈವರೆಗೆ ನಂಬಿದ ಮೌಲ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಕುಸಿದಂತಾಗಿ, ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಕಳಚಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ತನ್ನ ಆಸೆ, ಕಾಮ, ಬಯಕೆಗಳಿಗೆ ತೊಡಿಸಿದ್ದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ, ಅಸಮಾನ್ಯತೆಯ ಮೊಗವಾಡವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ಮರಳಿ ಯೌವ್ವನವನ್ನು ಪುರುವಿಗೇ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿ ಹೇಳುವಂತೆ ಇದು ಅಗ್ನಿ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ಕಾಲವೇನೋ ಹೌದು. ಆದರೆ, ಅದು ಚಿತ್ರಲೇಖೆಗಿಂತ ಯಯಾತಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದೀ ತಲ್ಲಣಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಪುರುವೂ ಸಹಾ ತನ್ನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಶಿಲುಬೆಯನ್ನು ಹೊರಲಾರ. ತಾನು ವಿವಾಹವಾಗಿ ಕರೆತಂದ ಹೆಂಡತಿಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊರದೆ ಪಲಾಯನದ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆತ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ಗತಿ ಏನು ? ಎಂದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಗೆ 'ಅದೊಂದನ್ನು ನೆನೆಸಬೇಡ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಮಗುವನ್ನು ಯಯಾತಿಯ ಕೈಲಿಟ್ಟು ತಾನು ಹೊರಟು ಹೋಗುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಯಯಾತಿ -ಪುರುವಿಗೆ ಅವರ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯೂ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊರದೆ ನುಸುಳಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗಿನ ಆಕರ್ಷಣೆ ಬತ್ತಿದ ತಕ್ಷಣ ಸಾವಿಗೆ ಶರಣಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ತಲ್ಲಣವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವಳು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ. ಆಕೆ ತನ್ನದೊಂದು ಕೃತ್ಯದಿಂದ ಜೀವನವಿಡೀ ದೇವಯಾನಿಯ ದಾಸಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನದಲ್ಲದ ಪರಿಸರ, ಜನರಿಂದ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ದೂರಳಾಗಿ ಅನಾಥಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ, ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ತನ್ನ ರಾಜ್ಯ, ತನ್ನ ಜನ, ತನ್ನ ಕುಲದಿಂದ

ಬೇರನ್ನು ಕಡಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಈಗ ತಾನಿರುವ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬೇರು ಬಿಡುವ ಹಂಬಲವಿದ್ದರೂ ಆಗದೆ ಪರಿಕೀಯಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಅಂಜಿಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೊರುವವಳು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಯೊಬ್ಬಳೇ ಎನಿಸುತ್ತದೆ . ಹೀಗಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪುರುವಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

"ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೆ, ವರ್ತಮಾನದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣ-ಅವನ ಭೂತಕಾಲ"[8] ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ "ಯಯಾತಿ" ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಂಜಸವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಭೂತಕಾಲದ ನಂಟನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ಒದ್ದಾಡುತ್ತವೆ. ಪುರುವಾದರೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಭೂತವನ್ನು ಅರಿಯುವ ಬಯಕೆಯಲ್ಲೇ ಈವರೆಗಿನ ಬದುಕನ್ನು ಕಳೆದಿದ್ದಾನೆ. ಯಯಾತಿಯ ವರ್ತಮಾನದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಹಿಂದೆ ಗತಕ್ಕೆ ಸರಿದ ಅವನ ಪೂರ್ವಜರ ಪರಾಕ್ರಮವಿದೆ. ದೇವಯಾನಿಯ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿಂದೆ ಕಚನು ಮೂಡಿಸಿದ ಕಲೆಯಿದೆ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಅಸಹನೀಯ ವೇದನೆ, ತೊಳಲಾಟ, ದ್ವೇಷದ ಹಿಂದೆ ಆಕೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಸಂಜೀವಿನಿಯ ಅಗತ್ಯವುಳ್ಳ ಅಸುರ ಕುಲವಿದೆ. ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯ ನಿರಾಶೆಯ ಹಿಂದೆ ಚಂದ್ರವಂಶದ ಕೀರ್ತಿಯಿದೆ. ಸ್ವರ್ಣಲತೆಯ ವೇದನೆ, ರೋಧನದ ಹಿಂದೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಗಂಡನ ನೆರಳಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಗತದ ಜೊತೆಗಿನ ನಂಟನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ, ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗತದ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಎಂಬಂತೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾದ ಪಾತ್ರ ಪುರುವಿನದು. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಗತವೆಂಬುದು ವರ್ತಮಾನದ ಬೆನ್ನಿಗೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಸಂಗತಿಯಾದರೇ ಪುರುವಿಗೆ ಗತವೇ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೇರನ್ನು ಗತದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿ, ಬೇಸತ್ತು ಏಕಾಂಗಿಯಾದ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಜನ್ಮ ರಹಸ್ಯ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸದಾ ಕಾಡುವ ತಾಯಿ ಮುಖ ಯಾವುದೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಪೂರ್ವಜರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದ ಶಕ್ತಿ ಯಾವುದು?ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಅಸಹನೀಯ ವೇದನೆಗೆ ಸಿಲುಕಿಸಿದ ಅಜ್ಞಾತಗತವನ್ನು ಅರಿಯಲೆಂಬಂತೆ ಯಯಾತಿಯ ಮುಪ್ಪನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭೂತದ ನಿರಂತರತೆಯಂತೆ ವರ್ತಮಾನದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಯಯಾತಿ ನಾಟಕ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ವೈಯುಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಆರ್ಯ- ಅನಾರ್ಯ' ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೂ, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಅನಾರ್ಯ ಸಂಘರ್ಷ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವಷ್ಟು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ರಾಕ್ಷಸ ಕುಲದವಳು ಮತ್ತು ಪುರುವಿನಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ರಕ್ತ ಹರಿಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಬಿಟ್ಟರೆ, ಈ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಅನಾರ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಯಾತಿ

ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರಲ್ಲಾಗಲೀ, ಪುರು-ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯರಲ್ಲಾಗಲೀ ಸಂಘರ್ಷ ಏರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಘರ್ಷ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಆರ್ಯರಾದ ಅದರಲ್ಲೂ ಕ್ಷತ್ರಿಯರಾದ ಯಯಾತಿ ಚಿತ್ರಲೇಖೆಯರಲ್ಲೇ ಈ ಸಂಘರ್ಷ ತೀವ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ 'ಆರ್ಯ-ಅನಾರ್ಯ' ಸಂಘರ್ಷದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಪ್ರಸ್ತುತ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಈ ವಾದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬೆಳಸಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರ "ಸಂಜೀವಿನಿ" ಮತ್ತು ಕಾರ್ನಾಡರ "ಯಯಾತಿ" ಇವು ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮತ್ತು ಯೌವ್ವನ-ಮುಪ್ಪು , ಹುಟ್ಟು-ಸಾವಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ತವಕವಿದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಯೌವ್ವನ-ಮುಪ್ಪಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ನೆಲೆಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿದ್ದು, ಇಲ್ಲಿ ಸಂಜೀವಿನಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯೌವ್ವನ -ಮುಪ್ಪಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುವ ಯಯಾತಿ ಮುಖ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಪುರು ಮುಖ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದದ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡ 'ಯಯಾತಿ' ಯಲ್ಲಿ ಸಂಜೀವಿನಿಗಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮನುಷ್ಯತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತದ್ದು. "ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಅವನ ಮನುಷ್ಯತ್ವದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಅಭಾವದಲ್ಲಿದೆ." ಎಂಬ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಮಾತು ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಈ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಅಭಾವದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಅದರ ಮಿತಿಯನ್ನು ದಾಟಲು ಹೆಣಗುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, "ಆಗಬೇಕಾದೆಲ್ಲ ಆಗುವುದು ನಕಾಶೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ" ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಂದೆ ನೇರ ದಾರಿಯಿಲ್ಲ. ನೇರವಾದ ಒಂದೇ ದಾರಿ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ, ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ಮುಂದೆ ಇರುವುದು ನೇರದಾರಿಯಲ್ಲಿ, ಕವಲು ಹಾದಿ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವನ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಬೆಲೆ ಇದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಅವನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದಾರಿ ಅವನ ಸ್ವಂತ ಆಯ್ಕೆಯೇ ಆಗುವುದರಿಂದ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಹೊಣೆ ಅವನದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಯಾತಿ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯಲ್ಲಿ ಮೋಹಗೊಳ್ಳದೇ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಏನಾಗುತ್ತಿತ್ತು? ಪುರು ತನ್ನ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ಧಾರೆ ಎರೆಯದೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಏನಾಗುತ್ತಿತ್ತು? ಎಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೇ ಉಳಿದುಹೋಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ದಾರಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ರಹಸ್ಯವಾಗೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿರುಗಿ ಹೋಗಲಾರದಷ್ಟು ದೂರ ಬಂದಿರುವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಆ ಇನ್ನೊಂದು ದಾರಿ ಅರ್ಥವೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುವಿನ 'ಇದೆಲ್ಲವರ ಅರ್ಥವೇನು ದೇವರೇ ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ

ಧ್ವನಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವರ್ತಮಾನದ ಕವಲು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಇಂತಹುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶ-ಪರಿವರ್ತನ ಶೀಲತೆ. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ, ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ , ಐಡೆಂಟಿಟಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎಲ್ಲಾ ಇದ್ದರೂ ಕೊನೆಯದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಮುಂದೆಉಳಿಯುವುದು ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿವರ್ತನಶೀಲತೆ. ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಜೀವನದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ನಿರಂತರ ಪರಿವರ್ತನೆ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾಗಿದ್ದ ಯಯಾತಿ ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾ ಬದಲಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬೇರನ್ನು ಕೆದಕಿ ಹುಡುಕುತ್ತ ನಿಸ್ತೇಜನಾಗಿದ್ದ ಪುರು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಾನೇ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವತ್ತ ಚಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೋವು, ಅವಮಾನ, ನಿರಾಶೆಗಳ ಕೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ ಈರ್ಷೆಯ ದಾವಾಗ್ನಿಯಂತಿದ್ದ ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ಪ್ರೇಮಮಯಿಯಾಗುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಬಹುಪಾಲು ಪಾತ್ರಗಳಾವುವೂ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ವಲಯದಿಂದ ದೂರ ಉಳಿದಿಲ್ಲ.

'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ್,' 'ತಲೆದಂಡ' ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಇದು ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ್ದರಿಂದ, ಇನ್ನೂ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯ ರಚನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿತ್ತು ಎನ್ನಬಹುದು. 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ "ನಾವು ನಮ್ಮ ನೇಗಿಲನ್ನು ಹೊತ್ತು ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕು. ನಾವು ಕಟ್ಟಿದ ಅಜ್ಜಿಯ ಕತೆಯನ್ನು ನಾವೇ ಬಾಳಬೇಕು. ಇದೇ ಜೀವನದ ದುರಂತ ಪ್ರಯೋಗ ; ಇಡೀ ಆಶಾವಾದದ ಮೂಲ : ಇದೇ ನಮ್ಮ ನಾಟಕ." ಎಂದು ಬದುಕಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದರೊಂದಿಗೆ, ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂತ್ರದಾರನ ಮೂಲಕ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಕ್ರಿಯೆ, ಮಾತುಗಳಿಂದಲೇ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಬಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಇಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಮಿತಿಯನ್ನು 'ಯಯಾತಿ' ಹೊಂದಿದೆ. ಆದರೂ, 'ಯಯಾತಿ' ನಾಟಕ ಅವರೆಗಿನ ನಾಟಕ ರಚನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಮೂಡಿ ಬಂದಿತು. ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮಾನವನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಪುರಾಣದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ವರ್ತಮಾನದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತಂದು ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸಿದ್ದಂತೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ.

೨.೨. 'ಹಯವದನ' ದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಹಂಬಲ

"ಪ್ರೀತಿಯೇಕೆ ಅಂಟಬೇಕು; ಒಂದೆ ಮೈಯ ಅಂಚಿಗೆ ?

ಹೇಸಿ ಹೂವ ಹಚೆಯಬಿಲ್ಲ ;ಮರ್ಜ ಮದವ ದಂಚಿಗೆ

ಸವರಿ ಗಂಟು ಹಾಕಬೇಕೆ; ಒಂದೆ ಹೂವ ನೆಂಚಿಗೆ ?

****

ಗತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಮೌಲ್ಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ವರ್ತಮಾನದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ನಡೆದಿದೆ."ಹಯವದನ" ಕೂಡ ಈ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿಂದ ಹೊರಗುಳಿದಿಲ್ಲ.

"ಹಯವದನ" ದ ದೇವದತ್ತ -ಕಪಿಲ-ಪದ್ಮನಿಯರ ಕಥೆ ಬೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿಯಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಕಥೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಕಥಾಹಂದರಕ್ಕೂ ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಬೇತಾಳದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ತಲೆ ಅದಲು ಬದಲಾದಾಗ ಯಾರು ಯಾರೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಒಗಟಿನ ರೀತಿಯ ಚಮತ್ಕಾರವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಆದರಿಂದ ಮುಂದುವರಿದು ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ್ದು ಜರ್ಮನ್ ಲೇಖಕ "ಟಾಮಸ್ ಮಾನ್'ನ "The transposed Heads" ಎಂಬ ನೀಳ್ಗತೆ. ಈ ನೀಳ್ಗತೆಯಲ್ಲಿನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಕೇಂದ್ರ ಕಥೆಗೆ ಹಯವದನನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗೂ ವರ್ತಮಾನದ ಬದುಕಿಗೂ ನಡುವೆ ಸೇತುವೆ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಕಥೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಶಯವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಿಜಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಟಾಮಸ್ ಮಾನ್‌ರವರು ದೇವದತ್ತ-ಕಪಿಲರು (ಅಲ್ಲಿ ಶ್ರೀದಮನ್-ನಂದ) ಪರಸ್ಪರರ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಂಬಲಿಸುವುದನ್ನು "ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಕೃತಿಗಳ ಪರಸ್ಪರರ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ನಿಯಮ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು "ಹಯವದನ"ದಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕಪಿಲನ ದೇಹಶಕ್ತಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿತನಾದ ದೇವದತ್ತ, ದೇವದತ್ತನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಗೆ ಆಕರ್ಷಿತನಾದ ಕಪಿಲ ಗೆಳೆಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ. 'ಹಯವದನ" ದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಮೂರ್ತವಾದುದು. ಇಂತಹ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮೂರ್ತತೆ ಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ.

ಹಯವದನದ ತಂತ್ರ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಮುಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' (Epic Theatre) ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದೆ. ಕಥೆಯನ್ನು ಪೀಠಿಕೆ-ಉಪಸಂಹಾರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದು, ದೃಶ್ಯಗಳ ರಚನೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ನಿಲುವು, ಸೂತ್ರಧಾರ, ವೇಗವಾಡ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳ ಉಪಯೋಗ, ಸ್ವಗತ , ಓದುಗ/ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು- ಇವೆಲ್ಲ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೇ ಆಗಿವೆ. 'ಹಯವದನ' ದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಭಾಗವತರಾಟದ ಛಾಯೆ ಇದ್ದರೂ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾಗುವುದು 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ' ಆಗಿದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ನ ಈ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ''ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ಪರಿಣಾಮ'' ವನ್ನು (Alienation effect) ಸಾಧಿಸಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿಯೇ ಕುಳಿತು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬೇಕಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಮರ್ಶನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದೆಂದು ಆತನು ಈ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ನಾಡರೂ ಸಹ ಈ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯ ಸೂಚಕಗಳಾದ ಭಾಗವತ-ಮೇಳಗಳ ತಂತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ನಾಟಕದ ಒಳಗೇ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ರೀತಿ ಹಾಗೂ ಅವಾಸ್ತವವಾದ ವಿವರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪುರಾಣಕಥೆಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರವಿಧಾನಗಳೆಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಅಪೂರ್ಣವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ, ಹಳೆಯದರೊಂದಿಗೆ ಹೊಸತನ್ನು ಒಡನಾಡಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯವನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ- ಮಾನವನ ನಿರಂತರ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಹಂಬಲ ಮತ್ತು ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿ, ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ತಲ್ಲಣ-ತಳಮಳ. ಬೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಕಥೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಕ ಯಾವುದೇ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡದೆ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಶಿರಸ್ಸೇ ಉತ್ತಮಾಂಗವೆಂದೂ, ದೇವದತ್ತನ ತಲೆಯಿರುವ ಆಕೃತಿಯೇ ನಿಜವಾದ ದೇವದತ್ತ ಎಂದೂ ಉತ್ತರ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಜೀವನದರ್ಶನವನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ, ಕಾರ್ನಾಡರು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಕನ ''ತರ್ಕಶುದ್ಧ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ಉತ್ತರ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿತವಾದೀತೇ ? '' ಎಂದು ಕೇಳುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕಥೆಯನ್ನು ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆಯಲು ಬಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಬದಲಾದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗೆ

ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ತಂದು ಹೊಸ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯ ರಚನೆ ಪುರಾಣವನ್ನು 'ಒಡೆದು ಕಟ್ಟುವ' ರೀತಿಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಸ್ಥಿತಿ, ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಹಂಬಲಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿವೆ. ಆನೆಯ ಮುಖ, ಮಾನವ ದೇಹ, ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮುರಿದ ದಂತ , ದೇಹದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಬಿಟ್ಟ ಉದರ-ಹೇಗೆ ನೋಡಿದರೂ ಭಿನ್ನತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುವ, ಅಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಪೂಜೆ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತ ಹೇಳುವಂತೆ "ದೇವರ ಪೂರ್ಣತ್ವ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಗ್ಗದ ವಿಷಯ" ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಲಾದ ಬಹುಪಾಲು ದೇವತೆಗಳು ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ದಶಾವತಾರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿಂದಿರುವುದೂ ಪೂರ್ಣತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗ ಬಯಸುವ ಮಾನವನ ನಿರಂತರ ಹಂಬಲವೇ ಆಗಿದೆ. ನರಸಿಂಹ, ವಿನಾಯಕ-ಇಂತಹ ದೇವತೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಭಾರತೀಯ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿವೆ.

ದೇವದತ್ತನದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅವನಿಗೆ ಶಿರಸ್ಸೇ ಪ್ರಧಾನ. ಅವನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಶಕ್ತಿ ಅದರಲ್ಲೇ ಅಡಗಿದೆ. ಕಪಿಲನದು ಭೌತಿಕ/ಶಾರೀರಿಕ ವರ್ಚಸ್ಸು. ಅವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಅವನ ಶರೀರದ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಮೇಲಿದೆ. ಆತ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಶರೀರದ ಮೂಲಕವೇ. ಈ ದ್ವಂದ್ವವೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಲ್ಲೇ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ದೇವದತ್ತ ತನ್ನ ಶಿರಸ್ಸಿರುವ ಆಕೃತಿಯೇ ದೇವದತ್ತ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶಾರೀರಿಕ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕವೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಕಪಿಲನಿಗೆ ತನ್ನ ದೇಹವಿರುವ ಆಕೃತಿಯೇ ಕಪಿಲ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಮಾನವನ ನಿರಂತರ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ, ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ಗೊಂದಲಗಳ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ದೇವದತ್ತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕವಾದರೆ ಕಪಿಲ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತೀಕ. ಪದ್ಮಿನಿ ಈ ಎರಡರ ಏಕತ್ರಗೊಂಡ ಸತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. "ನಿನ್ನ ಮನಸ್ಸು ತಿಳೀತದೆ ನನಗೆ, ನಿನಗೆ ದೇವದತ್ತನ ಬುದ್ಧಿವಂತ ತಲೆ ಬೇಕು, ಕಪಿಲನ ಶಕ್ತಿವಂತ ಮೈ ಬೇಕು." ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಿನಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಶಕ್ತಿ- ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜ್ಞಾನ-ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪಡೆಯಲು ಬಯಸುವ ಮಾನವನ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಹಂಬಲದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ದೇವದತ್ತ - ಕಪಿಲ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಹೇಳುವಂತೆ " ಬಾಳ-ಕೊರಳ ಗೆಳೆಯರು'. ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಶಕ್ತಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ನಿಯಮದಂತೆ ಒಬ್ಬರೊಳಗೊಬ್ಬರು ಸೇರಿಹೋದವರು. ಇದ್ದರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಜೊತೆಗಿರುವವರು, ಇಲ್ಲವೇ ಸಾವನಪ್ಪುವವರು, ಎಂಬಂಥ

ಸ್ನೇಹ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ನೇಹವೇ ಅವರಿಗೆ ಆಧಾರ. ಆದರೆ ಪರಸ್ಪರ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತುಡಿತದಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಗ್ರಹಿಸದೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಹಾಡನ್ನು ಕೇಳಿ-

" ಇದ್ದರಿಬ್ಬರೆಳೆಯರು ; ಬಾಳ-ಕೊರಳ ಗೆಳೆಯರು
ಕನ್ನೆಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಕಂಡು ; ಮೈ ಮನಸ್ಸು ಕಳೆದರೆ
ಅವಳು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಡಿ ; ನರ್ಥ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಯರು"

ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಅಂತರಾಳದ ಬಯಕೆ ದೇವದತ್ತ-ಕಪಿಲರಿಬ್ಬರ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಬರಲಾರದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪದ್ಮನಿಯೂ ಇದೇ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಪತಿ ಪೂರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದವನಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಎಷ್ಟು ಹಂಬಲಿಸಿದರೂ, ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಮಸ್ತಿಷ್ಕಕ್ಕಿರುವ ನಿಯಂತ್ರಣದಿಂದ ಅವಳ ಆಸೆ ಏನಾದರೂ ಕೈಗೂಡದೇ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಹೇಸಿ ಅವಳೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ, ನಿಜ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಅವಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಏನು ಎಂಬುದು ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ನದಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆ ಪದ್ಮನಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಕಪಿಲ ಪದ್ಮನಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಒಳಗೆ ಕರೆದೊಯ್ದ ಮೇಲೆ ಭಾಗವತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ

"ನೀರಿನ ಮೇಲೆ ; ಚಿತ್ರ ಕೆತ್ತಲಿಕ್ಕಾಗೋದಿಲ್ಲ
ಕತ್ತಿಯು ಗಾಯಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ; ಅದಕ್ಕೇ ನದಿಗೆ
ನೆನಪಿನ ಹಂಗಿಲ್ಲ " -

ನದಿಯಂತೆ ಪ್ರವಹಿಸುವ ಪದ್ಮಿನಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪದಂತಿದ್ದಾಳೆ. ತಾನು ಕಪಿಲನಲ್ಲಿ ಮೋಹಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅನೈತಿಕ ಎಂದು ಆಕೆ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರಳು. ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿರವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪದಂತಿರುವ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮೇಲೆ ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಳು ನದಿಯಂತೆ ಪಾಸಿಗೊಳ್ಳದೇ ಇರಬಲ್ಲಳು."[9]

'ಪ್ರೀತಿಯೇಕೆ ಅಂಟಬೇಕು ' ; ಬಂದೆ ಮೈಯ ಅಂಟಿಗೆ ?
ಹೇಸಿ ಹೂವ ಪಡೆಯಬಲ್ಲ ; ಮರ್ಪ ಮದದ ದಂಟಿಗೆ
ಸವರಿ ಗಂಟು ಹಾಕಬೇಕೆ? ; ಬಂದೆ ಹೂವ ನಂಟಿಗೆ?
ಒಂದು ಮೊಲೆಗೆ ಒಂದು ತಲೆ ; ಗೊಂಬೆಯೊಂದು ಕಣ್ಣಿಗೆ
ತೊಳೆಗೊಂದು ತಕ್ಕೆ . . ನನಗೆ ; ಏಕೆ ಕೊರಗು ನಾಚಿಕೆ ?
ಬಸಿವ ತೊರೆಯ ಬಸಿಗೆ ಬಂದು ; ಹಾಡೊಡೆದಿದೆ ಮಣ್ಣಿಗೆ"

ಎಂಬ ಹೆಣ್ಣು ಮೇಳದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅವಳ ನೈಜ ಸ್ವಭಾವ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳತ್ತದೆ.

ಅಡಿಗರು " 'ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹ' ಎಂಬುದೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತವಾಗಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಚಿರಂತನ ಸೂತ್ರ"[10] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹ' ಎಂಬ ಸೂತ್ರವೇ ಮೂರ್ತವಾಗುವುದಾದರೆ ವಿಕ್ರಮಾರ್ಕನ ಉತ್ತರವನ್ನೇ ಮತ್ತೆ ಸಾರಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟನ್ನೇ ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಕಥೆಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸ ಹೊರಟ ಸತ್ಯವೇ ಬೇರೆ 'ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದರೂ, ಮಿದುಳು ದೇಹವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿದರೂ, ದೇಹ-ಬುದ್ಧಿಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ ಮತ್ತು ಅವು ತಮ್ಮ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಒಂದುಗೂಡದ ಹೊರತು ಪೂರ್ಣತೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಕಪಿಲ ತನ್ನ ಮಿದುಳಿನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ದೇವದತ್ತನ ದೇಹವನ್ನು ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಅವನ ತೊಗಲಿಗೂ ಅರ್ಥಾತ್ ದೇಹಕ್ಕೂ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವಗಳಿವೆ. ಕಪಿಲ ಹೇಳುವ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, "ಮೆದುಳಿಗೆ ನೆನಪು ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ತೊಗಲಿನಲ್ಲಿ ನೆನಪು ಇರತದೆ ಗೊತ್ತದೇನು . . ಕಳೆದು ಹೋದ ಒಂದು ಇಡೀ ಜಗತ್ತು ಈ ತೊಗಲಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದೆ ಅನ್ನೋದಿಷ್ಟು ನಿಜ." ಎನ್ನುವ ಕಪಿಲನಿಗೆ ದೇಹದ ಅನುಭವವೂ ಮಿದುಳಿನ ಅನುಭವದಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.   ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮಿದುಳು ಗುರುತಿಸದ ಪದ್ಮನಿಯ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ದೇಹ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ, ಸ್ಪರ್ಶದ ಪರಿಚಿತತೆ ಅವನ ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಂವೇದ್ಯವಾಗತ್ತದೆ. ಈ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮಿದುಳೂ ಪಡೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಾನುಭವ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ದೇಹದ ಅನುಭವ ಮಿದುಳಿನ ಅನುಭವವೂ ಆಗಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಮಿದುಳಿನ ಅನುಭವ ದೇಹದ ಅನುಭವವೂ ಆಗಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಪಡೆದಾಗ ಮಾತ್ರ ಆ ಅನುಭವ ಪೂರ್ಣತೆ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಿದುಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಬುದ್ಧಿಗಿರುವಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವ ದೇಹಕ್ಕೂ, ಶಕ್ತಿಗೂ ಇದೆ. ಈ ಎರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದರ ತಿರಸ್ಕಾರ, ಉದಾಸೀನತೆಯೂ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ತಲೆಯಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ದೇವದತ್ತ, ದೇಹದಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಪಿಲ ಇಬ್ಬರೂ ಕೊನೆಗೂ ಅಪೂರ್ಣರಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಪದ್ಮಿನಿ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗದ ಮಾನವನ ನಿರಾಶೆಯ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ.

" 'ಹಯವದನ' ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾಣಿ ಹಾಗೂ ದೈವಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಅಪರಿಪೂರ್ಣತೆ, ಅಸಹಾಯಕತೆ ಹಾಗೂ ದುರಂತ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದೀ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ."[11] ಎಂಬುದು

ಗಿರಡ್ಡಿರವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಾದರೆ ಮಾನವೀಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆ ಪ್ರಾಣಿ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ದೈವೀ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಾಯಿತು. ಪ್ರಾಣಿ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಮಿದುಳಿನ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ಪೂರ್ಣಾಂಗ ಕುದುರೆಯಾಗಿದ್ದೇ ಹಯವದನನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣತ್ವವಾಗುತ್ತದೆ. ದೈವೀ ಸ್ತರಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಗುಣವಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಪ್ರಾಣಿ ತಲೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಮಾನಸಿಕ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂದಾಯಿತು. ಉಳಿದಿರುವುದು ಮಾನವ ಸ್ತರ. ಇಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿ ಬುದ್ಧಿಗಳು ಒಂದು ಗೂಡದ ಹೊರತು ಪೂರ್ಣತ್ವ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ. ಆದರೆ ಈ ತಾತ್ವಿಕತೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಡಮೂಡಿದೆ ಎಂಬುದೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. " ಅಪ್ರತಿಮ ಮೆದುಳು, ಅಪ್ರತಿಮ ದೇಹ, ಅಪ್ರತಿಮ ದೇವದತ್ತ" ಎನ್ನುವ ಪದ್ಮಿನಿ ನಿಜವಾಗಿ ಬಯಸುವುದು ಕಪಿಲನ ಮೈಯನ್ನೇ. ದೇವದತ್ತ 'ಅಪ್ರತಿಮ ಮೈ'ಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವವರೆಗೂ ಕಪಿಲನನ್ನು ನೆನೆಯದ ಪದ್ಮಿನಿ, ಮೈಯ ಕಸುವು ಮೆದುವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕಪಿಲನಿಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ-ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಅವಳು ಅತಿಯಾಗಿ ಬಯಸುವುದು ಕಪಿಲನ ಮೈಯನ್ನೇ ಹೊರತು ದೇವದತ್ತನ ಮಿದಳನಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಯಾವುದು ? ಪದ್ಮಿನಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಯಾವುದು ? ಎಂಬುದೇ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ದೇವದತ್ತನಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಮ ಮಿದುಳಿದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿದರೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಘೋಷಿತ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅವಿತಿಟ್ಟ ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಇರುವುದು ಕಪಿಲನ ಮೈ ಕಸುವು ಪದ್ಮಿನಿಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ದೇವದತ್ತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಅವಳ ಅನುಭವದ ಭಾಗವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೇವದತ್ತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ 'ಅಪ್ರತಿಮ' ಗುಣವನ್ನು ನಾಟಕದ ಕಾಲಮಿತಿಯೊಳಗೆ ತೋರಿಸುವುದು, ಪ್ರಕಟ ಪಡಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕಾದರೂ ಈ ಅನುಭವ ಬರಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವಳು ಕಪಿಲನ ಮೈಯನ್ನು ನೋಡುವಷ್ಟು ಆಸೆಯಿಂದ ವರ್ಣಿಸುವಷ್ಟು ತೀವ್ರತೆಯಿಂದ ದೇವದತ್ತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ, ವರ್ಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಳಿಗೆ ಕಪಿಲ ನಿಜವಾಗವಷ್ಟು ದೇವದತ್ತ ನಿಜವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಪಿಲನ ಸಾನಿಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಪುಲ್ಲವಾಗಿ ಅರಳುವ, ಚೈತನ್ಯದ ಚಿಲುಮೆಯಾಗುವ ಪದ್ಮಿನಿ ದೇವದತ್ತನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ದೇವದತ್ತನ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಸವಿಯನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಾ, ಭಾಸನ ನಾಟಕದ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕಪಿಲನ ಮೈಗಂಧ, ಅವನ ಸಾನಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಅವಳು ಹೆಚ್ಚು ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಾಳೆ. " ಅಪ್ರತಿಮ ಮೆದುಳು, ಅಪ್ರತಿಮ ದೇಹ, ಅಪ್ರತಿಯಮ ದೇವದತ್ತ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಅವಳ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗುವುದು ಕಪಿಲನ ದೇಹವೇ ಹೊರತು

ದೇವದತ್ತನ ಮೆದುಳಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಕೃತಿಯ ಘೋಷಿತ ಉದ್ದೇಶವೇ ಬೇರೆ, ಕೃತಿ ತನ್ನೊಳಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಸತ್ಯವೇ ಬೇರೆ ಎಂಬಂತಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಹ-ಬುದ್ಧಿಗಳ ಪೂರ್ಣತೆಯ ಹಂಬಲದ ಸಂಕೇತವಾಗಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಪದ್ಮಿನಿ, ಮಟಿಯುವ ಜೀವಂತಿಕೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮೈ-ಮನಸ್ಸಿನ ದ್ವಂದ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆ ನಾಟಕಕಾರರದ್ದೇ ಹೊರತು ಪದ್ಮಿನಿಯದ್ದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಾದರೆ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವುದು ಪ್ರಕೃತಿ ಸಹಜ ಬಯಕೆಗಳ ಮತ್ತು ಸಮಾಜದ ನೀತಿ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯಾದರೂ ಮುಕ್ತ ಲೈಂಗಿಕ ಬಯಕೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಯ- ಈ ಎರಡರ ನಡುವೆ ಸಿಲುಕಿ ತಳಮಳಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾಳೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತ-ಕಪಿಲ-ಪದ್ಮಿನಿಯರ ಕಥೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬರುವ ಹಯವದನನ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಮೈ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗುವ ಹಯವದನನ ಬಯಕೆಯೂ ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೇ ಆಗಿದೆ. ಹಯವದನದಲ್ಲಿ ದೇಹ-ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವವಿಲ್ಲ ''ಏನಾದರೂ ಮಾಡಿ ನಾನು ಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯ ಆಗಲಿಕ್ಕೇ ಬೇಕು. ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕು'' (ಪುಟ-15) ಎನ್ನುವ ಹಯವದನ ಕಾಳಿಯ ವರದಿಂದ ಪೂರ್ಣಾಂಗ ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಬದಲಾದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಮನಸ್ಸು ಉಳಿದಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಅವನಿನ್ನೂ ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಅಂಶ ಅವನ ಅರಿವಿಗೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಲ್ಲಿನ ಪೂರ್ಣತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಕುದುರೆ ಸ್ವರ ಬಂದೊಡನೆ ತಾನು ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾದೆ ಎಂದು ಹಿಗ್ಗುವ ಹಯವದನ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ವಿಷಮತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಬಯಸುವ 'ದೇಹ ಮನಸ್ಸು' ಗಳ ದ್ವಂದ್ವದ ತಲ್ಲಣ ಪದ್ಮಿನಿಗಾಗಲೀ, ಹಯವದನನಿಗಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಅಮೂರ್ತವಾದುದಕ್ಕೆ ಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೂ ದೇವದತ್ತನ 'ಅಪ್ರತಿಮ ಮೆದುಳಿ'ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೋಲುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ಆಶಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದು ಮುಖವಾಡ. ಅದಲು-ಬದಲಿನ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮುಖವಾಡದ ಬಳಕೆ ಸಮಂಜಸವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಅಂಶಗಳೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿವೆ. ಮುಖವಾಡದ ಕಲ್ಪನೆ ಕೇವಲ ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೂ , ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಮುಖವಾಡದ ಬದುಕಿಗೂ, ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆ, ಮಹತ್ವ

ಪಡೆದಿದೆ. ತನ್ನ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಮೊಗವಾಡ ಹಾಕಿ ಬಲಿಯಾಗುವ ದೇವದತ್ತ, ಲೋಕಾಪವಾದಕ್ಕೆ ಹೆದರಿ ಸ್ನೇಹದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಕೊಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಪಿಲ, ತನ್ನ ವಾಂಛೆಗಳಿಗೆ ತರ್ಕದ ಮೊಗವಾಡ ಹಾಕುವ ಪದ್ಮಿನಿ ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ನೈಜ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಮುಖವಾಡಗಳಿಂದ ಮರೆಮಾಚುತ್ತಾರೆ. ಕಾಳಿಯ ಮಾತುಗಳು ಎಲ್ಲರ ವೇಗವಾಡಗಳ ಹಿಂದಿನ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪದ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾರ್ನಾಡರು ಗತವನ್ನೂ ವರ್ತಮಾನದೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆಯುವ , ಶೋಧಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಅತಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯು ಹೇಗೆ ಅಮೂರ್ತ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ತರ್ಕಶುದ್ಧತೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿತ್ತು/ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮೂಹಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿನಾಶಕಾರಿಯಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕಂಡರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "[12] 'ಯಯಾತಿ' ಮತ್ತು 'ಹಯವದನ' ದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಿನಿಯವರು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಚಿತ್ರ ಲೇಖೆ : "ಹೇಡಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸುಳ್ಳು ಹೇಳುವವರಿಗೆ ತರ್ಕ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನೀವು ತರ್ಕದಿಂದ ನನ್ನ ಸುತ್ತಲೂ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದಿರಿ. ಈಗ ಅದರ ತರ್ಕಶುದ್ಧ ವಿನಾಶವನ್ನೆದುರಿಸುವ ಧೈರ್ಯವಿದೆಯೇ ನಿಮಗೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯೂ ಕೂಡ "ಯಾವಾಗಲೂ ತಲೇನೇ ಗೆಲ್ಲುತ್ತದಲ್ಲ . . ತಲೇನೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಗೆಲ್ಲಬೇಕೇನು ?" ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ ಈ ಎರಡೂ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗೆ ನೀಡಲಾದ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿದೆ. 'ತುಘಲಕ್' ನಲ್ಲಿಯೂ ಅತಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಬಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇವಲ ಅವಳದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಇರುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯದಿಂದ ಹೃದಯ-ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಒದಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಯಯಾತಿ, ಹಯವದನ, ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತವೆ.

'ತುಘಲಕ್'ದ ಮಟ್ಟದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಕಲಾಸಾಫಲ್ಯ,'ಹಯವದನ' ದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಾವಾದರೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾ ನಂತರದ ಅತಿ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳೂ ಅಗ್ರ ಪಂಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಾಲದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಿ ಅದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸತ್ಯವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ವಿಷಮತೆಯನ್ನು ಕಂಡರಿಸುವ 'ಹಯವದನ' ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಕೊಡುಗೆಯೂ ಆಗಿದೆ.

೩.೪. 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' –ಸಾರ್ಥಕ ರೂಪಕಗಳಾಗಿ ' ಅಗ್ನಿ' ಮತ್ತು 'ಮಳೆ'

"ತಾನು ಬಾಡಿ ಉದುರುವೆನೆಂದು ಅರಿತ ಮೊದಲೇ ಗೊತ್ತಿದ್ದಿದ್ದರೆ ಹೂವು ಎಂದಾದರೂ ಅರಳುತ್ತಿದ್ದವೇನು ? "

★★★★★★

ಬಹುಮುಖಿ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಯುಳ್ಳ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಹಲವು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆರ್ಯ- ಅನಾರ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಿತ್ರಣ, ಹಿಂಸೆ-ಪ್ರೇಮಗಳ ನಡುವಿನ ದ್ವಂದ್ವ, ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿಯ ನಡುವಣ ಮುಖಾಮುಖಿ-ಹೀಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಿಂದ ಒಡಮೂಡುವ ದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ನಾಟಕ ಓದುಗನಿಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಯಾವುದೇ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಅಗ್ನಿ ಹಾಗೂ ಮಳೆಯ ರೂಪಕಗಳು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣತೆ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಸಾಕಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ದುರಂತವೇ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ'ಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ವನಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಲೋಮಶರು ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಯುವಕ್ರೀತನ ಕಥೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿದೆ. ಈ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರುವ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ಜಾತಿಗಾರರ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸುವದರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಕಗಳ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ-ಪ್ರಕೃತಿಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ.

ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಬೌದ್ಧಿಕ ದುರಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಮುಗ್ಧ ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿಯ ಮುಖಾಮುಖಿಯನ್ನು ''ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಗಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ, ಅದರಿದುಂಟಾಗುವ ಅಹಂಕಾರಗಳು ಹೇಗೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜವನ್ನು ದುರಂತಕ್ಕೀಡು ಮಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು 'ತುಘಲಕ್' ಹಾಗೂ 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಹಂಕಾರದಿಂದ ಭಾವ ಜಗತ್ತಿನ ಸ್ಪಂದನವನ್ನೂ, ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬದುಕನ್ನು ನೀರಸವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ

ವಿಷಮತೆಯನ್ನೂ ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ ನಮಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಅವಹೇಳನದ ಸೇಡಿನ ನಡುವೆಯೇ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ತೆರಳಿ 'ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ' ಪಡೆದು ಬಂದ ಯವಕ್ರೀತನಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿ-ಜ್ಞಾನದ ಬಗೆಗೆ ಅಹಂಕಾರವಿದೆ. ರೈಭ್ಯ-ಪರಾವಸುವೂ ಇಂತಹದೇ ಅಹಂಕಾರದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶಾಖಾ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಹೆಣ್ಣಾಗಿದ್ದರೂ, ಕೊನೆಗೆ ಅವಳೂ ತನ್ನಗಾದ ಅಪಮಾನದ ಪ್ರತೀಕಾರವನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಯಾವುದೇ ಗಡಿಬಿಡಿ ಇಲ್ಲದೆ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಯವಕ್ರೀತನ ಕಮಂಡಲದ ನೀರನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ನೀರು-ಮಳೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತರ ರೂಪಕವಾಗಿದೆ. ಜೀವನದಾಯಿಯೂ, ಪ್ರೀತಿಯ ಸಂಕೇತವೂ ಆದ ನೀರನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವುದರ ಮೂಲಕ ಯುವಕ್ರೀತನ ಬಗೆದಿದ್ದ ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿ, ಆರ್ದ್ರತೆಯಂಥ ನವಿರು ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ನೀರನ್ನು ಚೆಲ್ಲುವುದು ಅವಳ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಪ್ರತೀಕವೂ ಆಗಿದೆ. ರೈಭ್ಯನ ಸಾವಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶಾಖಾ ಇಂತಹುದೇ ಪ್ರತೀಕಾರವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. 'ಇನ್ನು ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದೆಲ್ಲ ನಿಜನೋ ಸುಳ್ಳೋ ನಿಮಗೆಂದೂ ಗೊತ್ತಾಗೋ ಹಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಅವಳ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕಾರಗಳ 'ಅಗ್ನಿ' ಯಲ್ಲಿ ಬೇಯದವರೆಂದರೆ ಅರವಸು-ನಿತ್ತಿಲೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಈ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಹಂಕಾರ ಯುವಕ್ರೀತ-ಪರಾವಸುವನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅರವಸು-ನಿತ್ತಲೆ, ವಿಶಾಖಾರ ಬದುಕನ್ನೂ ಬಲಿತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಿತ್ತಿಲೆ ಜೀವನಾನಂದದ ಪ್ರತೀಕ, ಬರದ ನಡುವೆಯೇ ಚೈತನ್ಯ ಪುಟಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆ. ಜಾತಿಗಾರ ಹೇಳುವಂತೆ ''ಮುಟ್ಟಿದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಚಿಗುರಿಸುತ್ತಾಳೆ ಆಕೆ''. ನಿಸ್ವಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಬದುಕಿನಷ್ಟೇ ಇತರರ ಬದುಕನ್ನೂ ಪ್ರೀತಿಸಬಲ್ಲವಳು. ಅಪ್ಪನಂತೆ ಜ್ಞಾನಿಯಲ್ಲದ, ಅಣ್ಣನಂತೆ ಅಧ್ವರ್ಯುವಲ್ಲದ, ಯುವಕ್ರೀತನಂತೆ ತಪಸ್ವಿಯೂ ಅಲ್ಲದ ಅರವಸುವಿಗೆ ಹಾಡುಬೇಕು, ಕುಣಿತಬೇಕು, ವ್ಯಾಧಕನ್ಯೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಒಡನಾಟಬೇಕು. ಇಂಥ ಅರವಸು ಮತ್ತು ನಿತ್ತಿಲೆ ತಮ್ಮ ಮುಗ್ಧತೆ ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿಗಳಿಂದ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ಆರ್ದ್ರಗೊಳಿಸಲು, ಹಸನುಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವವರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮದಲ್ಲದ ತಪ್ಪಿಗೆ ನೋವನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಾರೆ, ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಸ್ವಾರ್ಥ -ಪ್ರತೀಕಾರಗಳ ಬೆಂಕಿಗೆ ಆಹುತಿಯಾಗಿ ದುರಂತವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾರೆ.

ಸತ್ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಯೋಗವಾಗದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯೂ ಒಂದು ಅವಗುಣ ಎಂಬ ಅಂಶ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಗಾದ ಅವಮಾನದ

ಸೇಡಿಗಾಗಿ ಹತ್ತು ವರ್ಷ ತಪಶ್ಚರ್ಯೆಯಲ್ಲಿದ್ದು ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ಪಡೆದು ಬಂದ ಯವಕ್ರೀತ, ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಿ ಎಂದು ಪುರಸ್ಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರೈಭ್ಯ ಇವರೆಲ್ಲರ 'ಜ್ಞಾನ' ದಿಂದ ಲಭಿಸಿದ್ದಾದರೂ ಏನು? ಆದ ಸತ್ಕಾರ್ಯವಾದರೂ ಏನು? ಪರೋಪಕಾರವಿರಲಿ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮವನ್ನಾದರೂ ಉನ್ನತಿಗೊಯ್ದರೆ? ಅದೂ ಇಲ್ಲ. ಸತ್ರ ಮುಗಿಯಲಿ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಸಮನಾಗುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಪರಾವಸುವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಹಿಂಸೆ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಇವರೆಲ್ಲ ದೈವತ್ವಕ್ಕೇರುವುದಿರಲಿ, ಮನುಷ್ಯತ್ವವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ರಾಕ್ಷಸರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ "ಯವಕ್ರೀತ ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಕಾಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ನಿಜ, ಅಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಮಾಡಿ ಆತ ದೊರಕಿಸಿದ್ದಾದರೂ ಏನು ಅಂತ ? ನಾನು ಕೇಳೋದಿಷ್ಟೇ ಇವರಿಗೆಲ್ಲ ಇಂದ್ರ ಮಳೆಯ ದೇವರಲ್ಲೇನು ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಿಮ್ಮ ಯವಕ್ರೀತ ಇಂದ್ರನ ಹತ್ತಿರ ಎರಡು ಸೆಳಕು ಮಳೆ ಹುಯ್ಯಿಸು ಅಂತ ಯಾಕೆ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ? " ಎಂಬ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

ಮಾನವ ತನ್ನ ಸ್ವ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಸಾಧಿಸಿದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಸಾರ್ಥಕತೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರೀತಿ-ಪ್ರೇಮ-ಮಾನವೀಯತೆಗಳ ಜೀವಸೆಲೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕ. ಪ್ರೀತಿ ಮನುಷ್ಯತ್ವವನ್ನು ಅರಳಿಸುವ ಸಂಜೀವಿನಿ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಪ್ರೇಮಗಂಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಂದ ಅರವಸು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯತೆ ಮೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ದುರಂತಕ್ಕೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಡಾ ॥ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಸಮತೂಲವಾದ ಮಾನವೀಯತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಮನುಷ್ಯ ನಾಶಹೊಂದುವ ಭೀಕರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ." [13]

ಯವಕ್ರೀತ-ಪರಾವಸು ಇಬ್ಬರೂ ಮುಗ್ಧತೆಯನ್ನು ಕೆಡುಕಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಜ್ಞಾನ ದುರ್ವಿದ್ಯೆಯಾಗಿದೆ. ತಾವು ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನಿಗಳೆಂದು ಕರೆಸಿಕೊಂಡ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಕೇವಲ ಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನೇ ಜ್ಞಾನ ಎಂದು ಭ್ರಮಿಸಿ ಅದರ ಅಹಂಕಾರದ ನೆರಳಲ್ಲಿ ಬದುಕನ್ನು ಅಸಹನೀಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರು. ಆದರೆ ಅರವಸು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಡಿಲಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ, ಕುಣಿದು ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ,ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುತ್ತಾ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದೆಯೇ ಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಮೂರ್ತಿಯಂತೆ ಹೊರಬರುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ವೇಳೆಗೆ ಆಸೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರಬುದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸುವಂತೆ ಬ್ರಹ್ಮರಾಕ್ಷಸನ ಮೋಕ್ಷಕ್ಕಾಗಿ ವರ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅಪ್ರಯತ್ನ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಳೆ ಬರುವುದೂ ಅರವಸುವಿನ ಮಾನವೀಯ ಆರ್ದ್ರತೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾರ್ಥ ರಹಿತ ಬೇಡಿಕೆ ಎಂಥ ಪವಾಡವನ್ನಾದರೂ

ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಈ ಘಟನೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಂದ್ರನಿಂದ ವರ ಪಡೆದ ಯವಕ್ರೀತನ ತಪಸ್ಸು ಸ್ವಾರ್ಥಮೂಲದ್ದು. ಏಳುವರ್ಷಗಳ ಬೃಹತ್ ಸತ್ರನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಪರಾವಸುವಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಅಹಂಕಾರ ಮೂಲದ್ದು. ಇಂತಹದೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅರವಸು-ನಿತ್ತಿಲೆ ನಿಸರ್ಗದ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ನಿಂತು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಪರವಸು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯಜ್ಞ, ಆಹುತಿ, ಬಲಿ ಹೇಗೆ ಹಿಂಸೆಯನ್ನೇ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಹಿಂಸ್ರವಾಗಿಯೇ ವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅವಳಿಗೆ ಬದುಕುವುದನ್ನು ಕಲಿಸಿದೆ. ಯವಕ್ರೀತ ಪರಾವಸು ಸಂಕೇತಿಸುವ 'ಜ್ಞಾನ' ವಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕಬಹುದು. ಆದರೆ ಮಾನವೀಯತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯ ಮನುಷ್ಯನಾಗಲಾರ, ಬದುಕಲಾರ ಎಂಬ ತತ್ವ ಪಾತ್ರಗಳ ಬದುಕಿನ ಕ್ರಮಗಳ ಮೂಲಕವೇ ವಿಧಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ 'ಆರ್ಯ-ಅನಾರ್ಯ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವ ರೀತಿ. 'ಆರ್ಯ-ಅನಾರ್ಯ' ಎಂಬುದು ಕುಲದಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುವ ಅಂಶವಲ್ಲ ; ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವಂಥದ್ದು ; ಅದು ಮಾನವ ಬದುಕುವ ರೀತಿಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಧರಿತವಾಗುವಂಥದ್ದು ; ಅವನ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲ್ಪಡುವಂಥದ್ದು ಎಂಬ ದರ್ಶನವನ್ನು ನಾಟಕ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ನಿತ್ತಿಲೆ ತನ್ನ ಅದಮ್ಯವಾದ ಜೀವನೋತ್ಸಾಹ ಕರುಣೆ, ಚೈತನ್ಯಗಳಿಂದ ದೈವತ್ವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆಯೇ ನೀಡದೆ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ, ತನ್ನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ , ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದ ಕ್ರೂರಿಯಾದ ರೈಭ್ಯ, ಪ್ರೀತಿ- ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮದಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾವನೆಗಳ ಮಿಡಿತವನ್ನರಿಯದೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಾವಸು, ನಿಷ್ಕಲ್ಮಶವಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ತನ್ನ-ವಿಶಾಖಾಳ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಸೇಡಿಗಾಗಿ ದುರುಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಯವಕ್ರೀತ - ಇವರೆಲ್ಲ ಆರ್ಯರಾದರೂ ತಮ್ಮ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಕ್ಷಸರಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಕೊಳಚೆಯ ನಡುವೆಯೇ ಕೈಕೊಳೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಉಳಿದ ಅರವಸು ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಬಿಂಬಿಡದೆ ಕಾದ ಜೀವನಪ್ರೀತಿ, ಕರುಣೆ, ಚೈತನ್ಯಗಳ ಚಿಲುಮೆಯಾದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಮಾನವತ್ವದಿಂದ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವಿದೆ. ಒಂದು ವೈದಿಕ ದೇವತೆಗಳು, ಯಜ್ಞ, ಆಶ್ರಮಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ವರ್ಗ. ಮತ್ತೊಂದು ನಿಷಾದರೂ, ಜಾತಿಗಾರ ನಟರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಬಹಿಷ್ಕೃತ ವರ್ಗ. ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾದರೇ ಮತ್ತೊಂದು ಉಪಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು

ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರಾದರೂ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ಇರುವುದು ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ.

ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ' ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಮ/ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಆರಣ್ಯ/ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿಟ್ಟು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಎರಡನ್ನೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಶೋಧವನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೆಡೆ ಯವಕ್ರೀತ-ಪರಾವಸು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಶಿಷ್ಟ, ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ನಿತ್ತಿಲೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಜನಪದ/ಅರಣ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇದೆ. ವೈದಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆಯಾಗಿ ಯಜ್ಞವಿದ್ದರೆ, ಜನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆರಾಧನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ನಾಟಕವಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಜಗತ್ತಿನ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿ ಅರವಸು ಇದ್ದಾನೆ. ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ತರುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅಂತಃಸತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ರೈಭ್ಯ -ಪರಾವಸು-ಯವಕ್ರೀತನ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿಷ್ಠುರ ಮತ್ತು ಜೀವನ ವಿಮುಖಿಯಾದುದು. ಅರಾವಸು ಹೇಳುವಂತೆ ಇವರೆಲ್ಲ ' ಪಾತಾಳದ ತಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ಬಂದವರು, ಸೃಷ್ಟಿಯ ದುಷ್ಟತನದ ಜೊತೆ ಆಟ ಆಡಬಲ್ಲವರು.' ಇವರ ರೂಪಕವಾದ ಅಗ್ನಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಾಶಗೊಳಿಸಿದರೆ, ಅರಾವಸು ಮತ್ತು ನಿತ್ತಿಲೆಯರ ರೂಪಕವಾದ ಮಳೆ ಹೊಸ ಬದುಕನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸಪ್ತ ಸಾಂವತ್ಸರಿಕ ಯಜ್ಞದಿಂದ ಬರದ ಮಳೆ ಬ್ರಹ್ಮಜ್ಞಾನ ವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಗಾಧವಾದ ಮಾನವೀಯತೆ ಮೆರೆಯುವ ನಿತ್ತಿಲೆಯ ಬಲಿದಾನದಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಜ್ಞಾನ, ಯಜ್ಞಗಳಿಗಿಂತ ಮಾನವೀಯತೆಗಿರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ''ಜಗತ್ತು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಳೆ ಬರಬೇಕು. ಬಿಸಿಲ ಬೇಗೆಯಿಂದ ಗಾರು ಬಡಿದ ನೆಲೆ ತಂಪಾಗಬೇಕು.''[14] ಭೂಮಿಯನ್ನು ತಂಪಾಗಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ನಿಸರ್ಗದ್ದು. ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ, ಮಾನವೀಯತೆಯಿಂದ ಸುತ್ತಲಿನವರಿಗೆ ಆರ್ದ್ರತೆ ಹಂಚಿದ ನಿತ್ತಿಲೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾಳೆ, ಜೀವದಾಯಿ ಜಲವಾಗುತ್ತಾಳೆ. 'ಮಳೆ' ಮತ್ತು 'ಅಗ್ನಿ' ಸಾರ್ಥಕ ರೂಪಗಳಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತವೆ.

ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನಟರ ಕಥೆಯನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ಕ್ರಮ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ನಟನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಾಟಕಕಾರರ ಉಪಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಂತಹ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯನ್ನು ತಂದು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ;''ಗಥ್ರೀ ಥಿಯೇಟರಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಚಾಚಿದ ಬೃಹದಾಕಾರದ ನಾಲಿಗೆಯಂತಿದೆ. ಮೂರು ಕಡೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ನಮ್ಮ ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆಯೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಅದರ ಅದ್ಭುತ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧ್ಯತೆ

ಸಲಕರಣೆಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ನಾನು ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದೇನಾದರೂ ಸರಳ, ಸಾಂಕೇತಿಕ, ಸೂಚ್ಯವಾದ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಕಳೆ ಕೊಡಬಲ್ಲದೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ನನಗಿದೆ.''[15] ಎನ್ನುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವಾದ 'ಉತ್ತರ ರಂಗ' ದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಿಶಾಲ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೇ ವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ತೋರಿಸುವುದಲ್ಲದೇ ಕಾಲದ ಗತಿಯನ್ನೂ ಚುರುಕುಗೊಳಿಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ತಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್‌ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರಷ್ಟು ಸ್ವಾಭಿಮುಖೀ ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಲ್ಲ. ಇವರ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಂತೆಯೇ, ಮತ್ತೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮತ್ತಲೇ ಮುಖ ಮಾಡುತ್ತಾ ನಾಟಕ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ನಟನೆ ನಾಟಕ, ರಂಗಕೃತಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ.''[16] ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ' ಯು ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಕಲೆ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸೃಜನಶೀಲತೆಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಜಾತಿಗಾರ ಹೇಳುವಂತೆ ಇದೊಂದು 'ಚಕ್ಷುಯಜ್ಞ'. ಯಜ್ಞದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳದ್ದು ಇಂದ್ರ ತೃಪ್ತಿನಾಗುವುದೂ, ಮೆಚ್ಚುವುದೂ ಅರವಸುವಿನ ನಟನೆಯನ್ನೇ ನಾಟಕ ಮುಗಿದ ನಂತರವೇ ಮಳೆ ಬರುವುದೂ ಕೂಡ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳು ಮಳೆಯಂತೆ ಬದುಕನ್ನು ಹಸನುಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ, ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಜೀವನ್ಮುಖಿಯಾದ ಲಲಿತಕಲೆ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನೂ, ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲೇ ಹುದುಗಿದೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವೊಂದು ವಿವರವೂ, ಎಳೆಯೂ ನಿರರ್ಥಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ನಾಟಕ ಓದುಗ/ಪೋಷಕನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರೆ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ನಟರಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟಿದೆ. ನಾಟಕದ ಯಾವೊಂದು ಅಂಶವೂ, ವಿವರವೂ ಅಮುಖ್ಯವಾಗದೆ, ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಅರ್ಥಪಡೆದುಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾ, ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ಈ ಗುಣವೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿನಂಥ ಕೊಂಡೊಯ್ದಿದೆ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು : ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ

1. ಪ್ರೊ॥ ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ ; ಬೇವು ಬೆಲ್ಲ ; ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ (ಲೇಖನ) ; ಪುಟ 201
2. ಕುವೆಂಪು ; ತರ್ಪೋನಂದನ, ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾ ವಿಧಾನ ; ಸಮಗ್ರ ಗದ್ಯ (2)
3. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ; ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ; ಪುಟ - 114
4. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ; ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು ; ಪುಟ - 334
5. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ; ಬೇರು ಕಾಂಡ ಚಿಗುರು ; ಪುಟ - 335
6. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ; ಆಧುನಿಕ ; ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ; ಪುಟ- 154
7. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತುಕೋಟಿ ; ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿ
8. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ; ಆಧುನಿಕ ; ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ; ಪುಟ- 167
9. ಪ್ರೊ॥ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ; ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚ; ಪುಟ -30
10. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ ; ಗಿರೀಶರ ನಾಟಕಗಳು ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಶರೀರ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ (ಲೇ) ಪುಟ-5
11. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು ; ''ಹಯವದನ'' ಮಾನ್ ನ ತಲೆಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ದೇಹ ; ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು- ವಿಮರ್ಶೆ ; ಡಾ॥ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ (ಪುಟ -84)
12. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ , ಪರಂಪರೆ -ಪ್ರತಿರೋಧ ; ಪುಟ -182
13. ಡಾ॥ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ; ಪುಟ -89
14. ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳ ; ಬುದ್ಧಿ - ಭಾವ ಸಂಪೃಕ್ತಿಯ ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ; ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು -ವಿಮರ್ಶೆ (ಸಂ; ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್) ; ಪುಟ 174
15. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ; ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ ; ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ 1999 ; ಪುಟ -vi – vii
16. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ , ಪರಂಪರೆ -ಪ್ರತಿರೋಧ ; ಪುಟ - 177

ಅಧ್ಯಾಯ-೪

೪.೧• ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

೪.೨• ತಲೆದಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ವಂದ್ವ

೪.೩• 'ತುಘಲಕ್'ನಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾನವನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವಭಾವದ ಶೋಧ

೪.೪• 'ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'-ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂತಃಸತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

೪.೧. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿನ್ಯಾಸ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಾದ ಒಳಿತು- ತಪ್ಪುಗಳ ಸಮಗ್ರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆಯೊಂದು ಐತಿಹ್ಯವಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಘಟನೆ / ವ್ಯಕ್ತಿ ಐತಿಹ್ಯವಾಗಿ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಲು ಕಾರಣವಾದ ಕಾಲದ ಒತ್ತಡ-ಜನಮನಸ್ಸಿನ ಅಭೀಪ್ಸೆ, ಈ ಅಭೀಪ್ಸೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಸಮಷ್ಟಿ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಳಗಿನ ಕನಸುಗಳು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಉದ್ದೇಶ- ತಪ್ಪುಗಳಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆ ತಪ್ಪು ಮರುಕಳಿಸದಂತೆ ತಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಚಿಕಿತ್ಸಕನಂತೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಸಾಹಿತಿಯು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವುದೂ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಲೇಖಕ ಕಾಲ, ಮತ, ದೇಶ ನಿಮಿತ್ತವಾದ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕು. ಚರಿತ್ರಕಾರನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗದ ಕಾಲದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕೃತಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಬೇಕು. ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳೂ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಟಿಪೂಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು', 'ತಲೆದಂಡ' ಮತ್ತು 'ತುಘಲಕ್' ಗಳಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿರುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಲೇಖಕ ಕೇವಲ ಮಾಹಿತಿ ಸಂಗ್ರಾಹಕನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಆತ ಭೂತ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ನಿರಂತರ ಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಈ ಶೋಧನೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡಲು ಹೆಣಗುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಶುದ್ಧ ಚರಿತ್ರೆ ನೀಡುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಟ್ಟಕೊಡುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಶುದ್ಧ ಚರಿತ್ರೆ ನೀಡುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ, ಸಾಹಿತ್ಯ ತನ್ನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನೀಡುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ಶೋಧಿಸುವ ಸತ್ಯಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಲೇಖಕನದೇ ಆದ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ದಾಖಲಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನ ಈ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಂಶಗಳು ಕೂಡ ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು

ಆದು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುವ ಮಾನವ ಬದುಕಿನ ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಗಳು- ಇವರೆಡರ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಸಂವಹನದ ನೆಲೆ ಚರಿತ್ರೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಲೇಖಕ ಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಮರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆದರ ಪ್ರತಿ ಅಂಶವನ್ನು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೊಳಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಚರಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇತಿಹಾಸದ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ವಸ್ತು ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳ ಅಂತರಾರ್ಥ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಅಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕವಿಗೆ ಹಾಗಲ್ಲ ಅವನಿಗೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಆತ ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿವುದೂ ಇಲ್ಲ, ನೇರ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕುರಿತ ಊಹೆ, ಕಲ್ಪನೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ , ದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ ಮೊದಲಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಧಾನವು ಉತ್ತಮ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ “ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದೇ ಉತ್ತಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದ ಗುರಿ”.[1] ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ‘ತುಘಲಕ್’ ನಲ್ಲಿದೆ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ನವೋದಯದ ಹಿಂದೆಯಂತೂ ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯೇ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ ಒಂದು ವೇಳೆ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ಯಾಗ್ಯೂ, ಅದನ್ನು ಪುರಾಣದ ನೆಲೆಗೇರಿಸಿ ಪೌರಾಣಿಕವೆಂಬಂತೇ ರಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. “ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ನವೋದಯದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಸಂಸರೇ ಮೊದಲಿಗರು”[2] ಎಂಬ ಮರುಳ ಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ನವೋದಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯದಿರಲು ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

1. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದಾಖಲೆಗಳ ಅಭಾವ:- ಭಾರತದಂತಹ ಧಾರ್ಮಿಕತೆ ಉಳ್ಳ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ದೊರೆತಷ್ಟು ಮಾನ್ಯತೆ ಚರಿತ್ರೆಗೆ

ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಪುರಾಣಗಳಂತೆ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ದೊರಯದೆ ಹೋಗಿದೆ.

2. ಜನರಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅಭಾವ :– ಅಪಾರವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುರಾಣದ ನೆಲೆಗೊಯ್ಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲೇ ಮಗ್ನವಾಗಿದ್ದುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯುಂಟು ಮಾಡಿತು.

3. ರಾಜಕೀಯ ಅಖಂಡತೆಯ ಅಭಾವ :- ಪಾರಮಾರ್ಥಿಕತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತೀಯರ ಮನಸ್ಸು ಲೌಕಿಕ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ದಾಖಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸದಿದ್ದದ್ದೂ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು 20ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ 'ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಖಚಿತವಾದ ದಾಖಲೆಗಳ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ವೈರುಧ್ಯ ನಂಬಿಕೆಗಳು, ವಿವರಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ನೆಲೆಗಳು, ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಗಾಢ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಒಳನೋಟಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿರಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.'[3]

ಡಾ॥ ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿರವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಲೇ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ, ಹೊಸದೊಂದು ದರ್ಶನದತ್ತ ಮುಖ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕನ್ನಡದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ."[4] ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿರ್ದೇಶನಗಳೆಂದರೆ, 'ತುಘಲಕ್' 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಮತ್ತು 'ತಲೆದಂಡ' ಈ ಮೂರರಲ್ಲೂ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ತಿರಸ್ಕಾರವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಲೇ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ; ಅವುಗಳನ್ನು ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ಅವುಗಳ ಅಂತರಾಳದಿಂದ ಜೀವನದ ಬಗೆಗಿನ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಕ್ರಮ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

"ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಾವ್ಯದ ಉದ್ದೇಶ ಆ ಕಾಲದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯ ಅಂದಂದಿನ ಜನ ಜೀವನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದರೂ ಅದು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡ ಅನುಭವದ ರಸರೂಪದಿಂದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ

ಚಾರಿತ್ರಕವೂ ಹೌದು, ಸಮಕಾಲೀನವೂ ಹೌದು."[5] ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾದ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕವಿ ಅಥವಾ ಲೇಖಕನ ಸೃಜನ ಶೀಲತೆಯಿಂದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸದ ಅಂಶಗಳು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯಗಳಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಆ ಕೃತಿಗೆ ಬೆಲೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಒಂದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸವುಳ್ಳ ಕೃತಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಂದಂದಿನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಷ್ಟೂ ಅದು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಯೆಂದೂ, ಅಂದಿನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದ್ಧನಾಗಿ ಬರೆಯದೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು, ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಮೇಳೈಸಿ ಕೃತಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಲೇಖನಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗದು. ಏಕೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಕೃತಿಕಾರನ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ ಇರುವುದು ಆತ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಕೃತಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಆತ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನ ಕಾಲ ಸಂವೇದನೆಗೆ, ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ದಾನೆ ಮತ್ತು ಮರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿದೆ. ವಿಮರ್ಶಕನ ಗಮನ ಇರಬೇಕಾದ್ದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಲೇಖಕನ ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಹೊರತು, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಯಥಾವತ್ತತೆಯ ಮೇಲಲ್ಲ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಈ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಮತ್ತು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸ್ಥಾನಪಡೆದಿದೆ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳತ್ತ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕು.

1. ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಘಟನೆ ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಮಾನ ಯಾವುದು ಮತ್ತು ಆ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಮಾನದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು- ಇದರಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಠ ಘಟನೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಈಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಲು (ಉದಾತ್ತನಾಗಿ ಇಲ್ಲವೇ ಲಘುವಾಗಿ) ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯಬಹುದು.
2. ಈಗಾಗಲೇ ಇರುಚ ಚರಿತ್ರೆಯ ಲಿಖಿತ ದಾಖಲೆಯು ಯಾವ ದೃಷ್ಠಕೋನದಿಂದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ ಮತ್ತು ಈ ಅಧಿಕೃತವೆನ್ನಲಾಗುವ ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಜನಪದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಪರ್ಯಾಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದು. ಉದಾ :- ವಿದೇಶೀ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಸಂಗೊಳ್ಳಿ ರಾಯಣ್ಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ, ದೇಶೀ ಲಾವಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾದ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಟಿಪ್ಪುವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ವಿದೇಶೀ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಆತ ಕಂಡ ರೀತಿಗೂ, ಭಾರತೀಯ ಅದರಲ್ಲೂ ಕನ್ನಡಿಗನೊಬ್ಬನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಆತ ಕಂಡ ರೀತಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಕವಿಯು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಷಯವನ್ನು ಕಾವ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಾಗ ಆತ ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿರಬಹುದು. ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆ ನಡೆದ ಕಾಲದ ಪರಂಪರಾಗತ ನಂಬಿಕೆ, ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಬಹುದು ಆಥವಾ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದಿನ ಆದರ್ಶ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲೂಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚಿತವಾದ ಕಾಲದ ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕಾಣುವುದು ಕಷ್ಟ. ಉದಾ ;- ರಾಮಾಯಣದಂತಹ ಪ್ರಾಚೀನ ವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಬರೆಯಲಾದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಶ್ರೀ ರಾಮಾಯಣದರ್ಶನಂ' ನಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ 'ಯುಗಧರ್ಮ' ಪ್ರತಿಮಿತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದೇ ಹೊರತು, ಅದರಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ನೋಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ "ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡುವವನಿಗೆ ಕಾವ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದು, ಕವಿಯು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬುದರ ಜೊತೆಗೆ ಅದು ಕಾವ್ಯತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂಬುದೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಬೇಕು"[6].

"ಇತಿಹಾಸ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಸಾರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಆಧುನಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲೂ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ವಸ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ ಆತಂಕವೊಂದನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. "[7] ಎಂಬುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಪಾಯವನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ, ಮರುವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವ ಲೇಖಕ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾಗಿಯಾದರೂ ಚರಿತ್ರೆಯ ಭಯಂಕರ ಸತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಲೇಖಕನ ಹಿಡಿತಕ್ಕೂ ಮೀರಿ ಸತ್ಯ ತನ್ನಿಂತಾನೇ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಮರೆಮಾಚಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಸತ್ಯಗಳು ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವುದು ಕೆಲವು ಪ್ರಬಲ ವರ್ಗಗಳ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತರಬಹುದು. ಆಗ ಲೇಖಕ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯೊಡನೆ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡುವುದು ಒಂದು ಸವಾಲಾಗಿದೆ.

ಸಂಸರ ಬಳಿಕ ಕನ್ನಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗಂಭೀರವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಮುಖರು. ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ್' ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆ ಕಾಲದ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಮಾತುಕೊಡುತ್ತಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ

ಅನುಭವದ ರೂಪಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಕಾರ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ- ''ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಗತಕಾಲದ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಅಗೋಚರ ಸಂಬಂಧಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳ ಜೊತೆ ತಾನು ಅನುಭವಿಸಲಾರದ ಸಂಬಂಧಗಳೂ ಸೇರಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಇವತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೊತ್ತ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಭೂಮಿಕೆ ಬೇಕು. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಅಂತ ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸೋದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಅಷ್ಟೇ ಅದರ ಹುಟ್ಟು ಇನ್ನುವುದೋ ಕಾಲದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಇವತ್ತು ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ನಾವು ಅದರ ಆಳ ವಿಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗಷ್ಟೇ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಕಳಚಿದ ಕೊಂಡಿಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕನೆಕ್ಟ್ ಆಗಿ ಇಡೀ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವರೂಪ ಬರುತ್ತದೆ.''[8] ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಗತದ ಅರಿವೂ, ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಮೇಳೈಸಿರುವುದು ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳುಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತುಘಲಕ್, ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು ಮತ್ತು ತಲೆದಂಡ) ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪುನಾರಚನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅವರ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಇಳಿಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದ, ಮುಖಾಮುಖೀ ಅನುಸಂಧಾನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿರುವ ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯು ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಭಿತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಪುರಾಣದ ಅಥವಾ ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂದರ್ಭವೊಂದನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ಏಕಾಕಿತನ, ದ್ವಂದ್ವ ,ತುಮುಲಗಳು, ಒಳತೋಟಿಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಚರಿತ್ರೆಯತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಅದನ್ನು ಬಹಳ ಸಂವೇದನಾ ಶೀಲಿಯಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ'' ತುಘಲಕ್'' ಮತ್ತು ''ತಲೆದಂಡ''.

ತುಘಲಕ್ ಇಡೀ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಬ್ಬ ವಿಲಕ್ಷಣ ರಾಜ. ಚರಿತ್ರೆ ಅವನನ್ನು ಐಲುದೊರೆ ಎಂದು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೆ, ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಅವನ ''ಐಲುತನ''ದ ಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಡೆದು ಹೊಸ ತುಘಲಕ್

ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯುಳ್ಳ ಎಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಲೇಖಕರ ಆಶಯವೂ ಇದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನವ ಆಶಯ, ಆದರ್ಶ, ಕನಸುಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಬಸವಣ್ಣನವರನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು 'ತಲೆದಂಡ' ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ವಿದೇಶೀ ಮನಸ್ಸು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒಡೆದು, ನೆಲದ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಟಿಪೂನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ 'ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ' ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಲೇಖಕನ ಮುಂದೆ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಸವಾಲುಗಳಿರುತ್ತವೆ.ಒಂದು -ತನ್ನ ಆಶಯಕ್ಕೆ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಗೆ ತಕ್ಕ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು. ಎರಡು- ಹಾಗೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠತೆಯೊಂದಿಗೆ ಏಕೀಕೃತಗೊಳಿಸಿ, ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗು ಮಾಡುವುದು. ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್ ಮತ್ತು ತಲೆದಂಡ, ಲಂಕೇಶರ ಗುಣಮುಖ ಮತ್ತು ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಮುಂತಾದವು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಇಂತಹುದೇ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯದಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ್', 'ತಲೆದಂಡ' ಮತ್ತು 'ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'-ನಾಟಕಗಳ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಒತ್ತು ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು, ವಿಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಒಂದು ಗೂಡಿಸುವ ದರ್ಶನವೊಂದು ಮೂರರಲ್ಲೂ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ, ಈ ನಾಟಕಗಳು ಗತದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ, ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ವಾಸ್ತವದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ, ಮೌನವಾಗಿ ಸಾರಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕುಲುಮೆಯಿಂದ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಬೆಳಕು ಹಾಯಿಸುವ, ವರ್ತಮಾನದ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ದ್ವಿಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿದೆ. ಇವುಗಳ ವಿಸ್ತಾರ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

೪.೨. 'ತಲೆದಂಡ' ದಲ್ಲಿ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ವಂದ್ವ

" ನಾನು ಜನಿವಾರನೂ ಕಳಕೊಂಡೆ, ಇಷ್ಟಲಿಂಗನೂ ಕಳಕೊಂಡೆ, ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ ಯಾವುದು ? "

★★★★★★

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪುರಷನೊಬ್ಬ ಕೃತಿಯ ನಾಯಕನಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಯುಗದ ಎಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆತನ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಿಯೋ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆ ಯುಗದ ವಿವಿಧ ಘರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠ ಘರ್ಷಣೆಗಳಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಬಿಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಸರಳೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಂತೆ. ಇದು ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚನೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕುವ ಕೃತಿಗಳ ದುರಂತವೂ ಆಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ 'ತಲೆದಂಡ' ಬಸವಣ್ಣ- ಬಿಜ್ಜಳರ ಯಗವಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯದಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣನವರಂತಹ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮಹಾನ್ ಪುರುಷ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಪಾತ್ರವಾದಾಗ ಅದು ಕೇವಲ ಬಸವಣ್ಣನವರ ಪುರಾಣ, ಕಥೆ ಆಗಿಬಿಡುವ ಎಲ್ಲ ಅಪಾಯಗಳು ಇದ್ದಾಗಲೂ ಬಸವ -ಬಿಜ್ಜಳರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಯುಗದ ಅನೇಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಲ್ಲಿ, ಅದರ ಮುಂಚಾಚುಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ ; ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ,ಸಮಕಾಲೀನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿರುವ ಕ್ರಮ ; ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಶಕ್ತಿ-ಮಿತಿಗಳ ನಾಟಕೀಕರಣ-ಆ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಸ್ವರೂಪ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಮಾತು-ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಇದೆ. ಒಂದು ಬಸವಣ್ಣ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಸಮಾನತೆ. ಜಾತಿ-ಮತದ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಮನುಷ್ಯನನ್ನಾಗಿ ನೋಡುವ ಪರಿಯನ್ನು ಆತ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಜಾತಿಯಿಂದ ಕ್ಷೌರಿಕನಾದರೂ ಅದರ ಕೀಳರಿಮೆ ಬಾರದಂತೆ ನಡೆದುಕೊಂಡ ಬಸವಣ್ಣ ಅವನಿಗೆ ಆಪ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಬಿಜ್ಜಳ ಹೇಳುವುದು- " ನನ್ನ ಈ ಅರವತ್ತೆರಡು ವರ್ಷದ ಆಯಸ್ಸಿನ್ಯಾಗ ಜಾತಿಯ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ನನ್ನನ್ನು ಕಣ್ಣಾಗ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿದ ಅಂದರ ಬಸವಣ್ಣ'' ಎಂದು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ

ಬಿಜ್ಜಳ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗೌರವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶರಣರ ಜಾತ್ಯಾತೀತ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಮೆಚ್ಚುವ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವಿದೆ. ಈವರೆಗೂ ನೆಲೆ ನಿಂತ ಜಾತಿಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಬೇರೊಂದು ನಂಬಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರುವಲ್ಲಿನ ತಳಮಳ, ದ್ವಂದ್ವ, ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಆತ ಬಲ್ಲ. " ಅವರಿಗೆ ಖರೇನ ಜಾತಿ ಬಿಡಿಸಿದರ ಉಸುರುಗಟ್ಟಿ ತಳಮಳ ಒದ್ದಾಡಿ ಗೊಟಕ್ ಅಂದಾರು'' ಎನ್ನುವ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೇವಲ ಜಾತಿಗೆ ಸೀಮಿತವಲ್ಲ, ಅದು ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಕಾಯಕ, ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆಗಳಂಥ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡದ್ದು ಎಂಬ ಅರಿವಿದೆ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ, ತಾನು ಶರಣನಾಗಲಾರ.

ಬಿಜ್ಜಳ 'ಜಾತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ', 'ಜಾತಿ ಸಂವೇದನೆ' ಯನ್ನು ಸಮಾಜದಿಂದ ತೊಡೆದು ಹಾಕುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಆತ ನಿರೂಪಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. " ಜಾತಿ ಅಂದರ ಮೈ ತೊಗಲಿದ್ದಾಂಗ. ಅದನ್ನು ಸುಲಿದು ಕಿತ್ತು ಒಕ್ಕೊಟ್ಟರೂ, ಹೊಸ ತೊಗಲು ಬಂದ ಗಳಿಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳೋದು ಅದ- ಅದೇ ಹಳೇ ಜಾತಿ. ಇವ ಹೊಲೆಯ, ಇವ ಕ್ಷತ್ರಿಯ, ಇವ ಕುರುಬ. ಇದು ಈ ನಾಡಿನ ಗುಣ. ಈ ನೀರಿನ ಗುಣ'' - ಎನ್ನುವ ಬಿಜ್ಜಳ ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅನುಭವದ ಮೂಲಕವೇ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹ ಜಾತಿ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದು 'ತಲೆದಂಡ' ವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ ಕಂಡ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನೂ ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಜಾತಿ ನಿರ್ಮೂಲನ, ಸಮಾನತೆಯ ಮೊದಲ ಹಂತವಾಗಿ ಶೀಲ-ಕಲಾವತಿಯರ ಮದುವೆಯ ತೀರ್ಮಾನ ಅತ್ಯಂತ ಆತುರವಾದುದು, ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದುದು ಎಂದು ಸ್ವತಃ ಬಸವಣ್ಣನೇ ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತ " ಇದು ಬರೇ ಲಗ್ನ ಅಲ್ಲ, ಇದು ಕ್ರಾಂತಿ. ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗೋ ಮುನ್ನ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸಿದ್ಧತೆ ಆಗಬೇಕು. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷದಿಂದ ಬೇರೂರಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲನಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ದುಡಿಮೆ ಸಾಲದು, ಸಿದ್ಧತೆ ಸಾಲದು, ನಾವು ಅವಸರ ಮಾಡಬಾರದು ಅಂತ ನನಗೆನಿಸುತ್ತದೆ.'' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವಿದೆ. ಜಾತಿ-ಭೇದವನ್ನು ತೊರೆಯುವುದೆನ್ನುವುದೂ ಕಲಾವತಿ-ಶೀಲವಂತರ ವಿವಾಹದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದಲೇ ಪೋಷಿತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಲಾವತಿ-ಶೀಲರ ವಿವಾಹದ ಹಿಂದೆ ಎರಡು ಅಂಶಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿವೆ. ಒಂದು- ಹರಳಯ್ಯ ತಾನು ಶೋಷಿತ ಜಾತಿಯ ಸಂಕೋಲೆಯಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನದಂತೆ ಈ ಪ್ರಕರಣ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನೇ ಹೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು." ಈ ನೆಂಟಸ್ತಿಕೀ ಮಾತು ಬಂದಾಗ ನಾ ಏನಂದುಕೊಂಡ್ನಿ ಗೊತ್ತೈತ್ಯ ? ನನಗರೆ ಮ್ಯಾಗಿನ ಜಾತಿ ಹೆಣ್ಣು ಕನಸಿನ್ಯಾಗ ದಕ್ಕಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ನನ್ನ ಮಗನ ಕೈನ ಹಿಡೀತಾಳಲ್ಲ ? ಬೇಸಾತ? ಅಂತಂದ್ನಿ'' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶ-

ಬಸವಣ್ಣನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ಲಗ್ನದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಉತ್ಸುಕರಾಗುವವರು ಶರಣವರ್ಗದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಜಗದೇವನಂಥ ಅತಿವಾದಿಗಳು. ಈ ವಿವಾಹವನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ವೈದಿಕ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ತೋರಿಸುವ ಅವಕಾಶವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶರಣೆ ಕೇಳುವ " ಆದಯಾಳೇಕ ಹಳ್ಳಯ್ಯ ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಲಿ, ಬಸವಣ್ಣ. ಹಾರವರ ಹೆಣ್ಣನ್ನ ತರಾಕ ಅವ ಹೌವ್ವಂತ ಒಪಿಗೊಂಡ ಕರೆ; ಅದ ನಮ್ಮ ಹಾಂಗ ಮಿಣಿಮಾದರ ಹೆಣ್ಣಾಗಿದ್ದರ ಒಪಿಗೊಂತಿದ್ದನ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಬಸವಣ್ಣನಲ್ಲಾಗಲೀ, ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಉತ್ತರ ಸಿಗುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಆಕೆಯ ಮಾತಿಗೆ ಮೌನವೇ ಉತ್ತರವಾಗುವಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ.

ಜಾತಿಯಂತೆಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಸ್ವರೂಪವೂ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. 'ರಾಜನಾಗಲು ಯೋಗ್ಯತೆ ಮುಖ್ಯ' ಎನ್ನುತ್ತಲೇ ಚಾಲುಕ್ಯರನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಸಿಂಹಾಸನ ಏರಿದ ಬಿಜ್ಜಳ ತನ್ನ ಮಗನಿಗಾಗಿ ವಂಶದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶರಣರಿಂದಲೇ ಕಲ್ಯಾಣದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ, ಶರಣತ್ವವನ್ನು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಕಂಡರೂ ಆತ ಶರಣನಾಗಲಾರ. ಕಾರಣ, ಅವನಿಗೆ ರಾಜ್ಯ ಭಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಬದುಕಾದರೂ ಅವನೇ ಆರಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಅದರ ಹೊಣೆ ಅವನದು. ಈ ಹೊಣೆಯಿಂದ ಅವನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ರಾಜ್ಯ ಭಾರ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಶರಣತ್ವದ "ಕಳಬೇಡ, ಕೊಲಬೇಡ----" ಗಳ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಂಘಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಆತ ಬಲ್ಲ. ಆತ ಎಷ್ಟೇ ಭಾವುಕನಾದರೂ, ಸಂಯಮಿಯಾದರೂ ರಾಜಕಾರಣದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶರಣರ ಕಾಯಕ ರಾಜ್ಯದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಸಹಕಾರಿ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅರಿತಿದ್ದಾನೆ. ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ರಾಜ್ಯಭಾರ ಮಾಡಲಾಗದು ಎಂಬುದೂ ತಿಳಿದಿದೆ. ಇಂಥ ದ್ವಂದ್ವದೊಳಗೆ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಭದ್ರಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೀತಿಯ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ನಾವು ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ತುಘಲಕ್ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ಥಾಪನೆಗಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ, ಬಿಜ್ಜಳ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ, ನಡುವೆ ಅಪಾರ ಅಂತರವಿದೆ. ದೈವತ್ವವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಹಂಬಲಿಸುವ ತುಘಲಕ್ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪಶುತ್ವವನ್ನು ಆವಾಹಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ದೇವರನ್ನೇ ನಂಬದ "ನಾ ಅದೀನಿ, ದೇವರಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುವ ಬಿಜ್ಜಳ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ವೇಳೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಮನುಷ್ಯನಾಗುತ್ತಾ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಿಜ್ಜಳ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಓದುಗನ ಸಹಾನುಭೂತಿಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಿಪರ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಜಗದೇವನದು. ದೇವರನ್ನು ನಂಬದ ಬಿಜ್ಜಳ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮನುಷ್ಯನಾಗುವ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ಕೊನೆಗೆ ಪವಾಡವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ, ನಂಬುವ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯೊಳಗೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಜಗದೇವ ಶರಣತ್ವದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗಾಳಿಗೆ ತೂರಿ, ಪಶುವಿನಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತನ್ನ ' ಅತಿವಾದ' ಕ್ಕೆ ಪ್ರಭುವಿನ ಕನಸಿನ ಸಮರ್ಥನೆ ಪಡೆಯುತಿರುತ್ತಾನೆ. ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಬಹಳ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿರವರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಜಗದೇವನ ವರ್ತನೆ " ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಮಿತಿಗಳೆರಡರ ಸೂಚನೆ"[9] ಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' ಮತ್ತು 'ತಲೆದಂಡ'ದ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಗುಣವಿದೆ.ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಕಥೆಗಳು ಕೇವಲ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನಷ್ಟೆ ಬಳಸಿ ಸುಮ್ಮನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು ತನ್ನ ಬಾಹುಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನದವರೆಗೂ ಚಾಚಿವೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಮಾತುಗಳು, ಗೊಂದಲಗಳು ವರ್ತಮಾನದ ಮನುಷ್ಯ ತೊಳಲಾಟಗಳೂ ಆಗಿವೆ. ದೇವರಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಬಲವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣ ಭಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ದೇವರ ಮೇಲೆ ಹಾಕಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಮಾನಸಿಕ ಸೀಮಿತ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೇವರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲದ ಬಿಜ್ಜಳ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ತಾನೇ ಜವಾಬ್ದಾರನಾಗುವ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಅವನು ಬಸವಣ್ಣ ಸಾಧಿಸಿದ ಸ್ಥಿಮಿತ ಸಾಧಿಸಲಾರದೆ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ ಆತ ಚತುರ ರಾಜಕಾರಣಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಒಮ್ಮೆ ಚಾಲುಕ್ಯರನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ ಸಿಂಹಾಸನದಲ್ಲಿ ಕೂರಲು ವಂಶಮುಖ್ಯವಲ್ಲ ಯೋಗ್ಯತೆ ಮುಖ್ಯ ಎಂದಿದ್ದ ಜಿಜ್ಜಳನೇ ಈಗ ಅದೇ ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಮಗ ರಾಜನಾಗುವ ಬಗ್ಗೆ ಒಲವು ತೋರುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇಂದಿನ ರಾಜಕಾರಣದವರೆಗೂ ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಎಳೆದು ತರುತ್ತವೆ. ಜಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದತ್ತ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ " ಬಿಜ್ಜಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒರಟ, ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನಿ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ಅದನ್ನು ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ರಾಜನೀತಿಜ್ಞ, ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಇಬ್ಬಂದಿತನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಯೂ ನಿರುಪಾಯನಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವರ್ತಮಾನದ ರಾಜಕಾರಣಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ."[10]

ಡಾ ॥ ರಂಗರಾಜ ವನದುರ್ಗದವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಹತ್ತು ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ದಾನಮೌಲ್ಯ' ತುಂಬಾ ದುರುಪಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು."[11] ಯುದ್ಧ, ತೆರಿಗೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಮಾಜದ ಶೋಷಿತ ವರ್ಗಗಳಿಂದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ರಾಜವರ್ಗ ಆ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಜನತೆಯ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸದೆ ಪುರೋಹಿತ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ದಾನ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ತನ್ನ ಮತ್ತು ತನ್ನ ವಂಶದ ಕೀರ್ತಿ ಆ ಚಂದ್ರಾರ್ಕವಾಗಿ ಉಳಿಯಲು ದಾನ ಶಾಸನಗಳನ್ನು ಬರೆಸುತ್ತಿತ್ತು. ಶೋಷಿತ ವರ್ಗದ ಸಮಾಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ವೀರಗಲ್ಲು, ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ,

ಉಡುಗೊರೆಯ ನೆಪದಲ್ಲಿ ವಂಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗ ಒಂದಾದರೆ, ಅದನ್ನು ತನ್ನದೆಂದು ದಾನ ಮಾಡುವ ವರ್ಗ ಮತ್ತೊಂದು, ಅದರ ಫಲಾನುಭವಿ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗವಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಮಾನ ಹಕ್ಕಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದ್ದೂ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ - ಮಂಚ್ಯಣ ಕ್ರಮಿತರ ಸಂಭಾಷಣೆ ಗಮನಿಸಿ.

ಬಸವಣ್ಣ : ಧಣಿ, ಹೀಗೆ, ಬಿರುದಾವಳಿ ಬೆಳಕೋತ ಹೋದರ ರಾಜ್ಯದಾಗ ಸಿಗೋ ಅಷ್ಟೂ ಕಲ್ಲು ಒಟ್ಟಿದರೂ ಮಹಾರಾಜರ ಶಾಸನಗಳಿಗೆ ಸಾಕಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಮಂಚ್ಯಣ ಕ್ರಮಿತ : ಮಹಾರಾಜರು ತಮ್ಮ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ದಿಗಂತದಾಚೆಗೂ ವರ್ಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಚೋದನೆ ಇನ್ಯಾವುದು ? ...

ಬಸವಣ್ಣ : (ಕನಲಿ) ಒಂದು ಹೊಸ ಶಾಸನ, ಅದರೊಳಗೆ ಮೆರೆಸಲಿಕ್ಕಂತ ಒಂದು ಹೊಸ ಯುದ್ಧ, ಐನೂರು ಹೊಸ ವೀರಗಲ್ಲು, ಸಾವಿರ ಹಸಿ ರಂಡೆ ಮುಂಡೆಯರ ಹಲುಬು ! ಮತ್ತು ಪರಾಕ್ರಮದ ವೆಚ್ಚಕ್ಕಂತ ಹೊಸ ತೆರಿಗೆ, ಬಿಟ್ಟಿ, ಕೊಟ್ಟಣ, ಗೋಳು.

ಮಂಚ್ಯಣ ಕ್ರಮಿತ : ನಾವು ಮಹಾರಾಜರ ಪ್ರಜೆಗಳು -ಮಹಾರಾಜರ ಕೀರ್ತಿಗೋಸ್ಕರ ಗೋಳನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳೋದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಬಸವಣ್ಣ : ನಾವು ಮಹಾರಾಜರ ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಮಹಾರಾಜರ ಪ್ರಜೆಗಳ ಗೋಳನ್ನು ಮಹಾರಾಜರ ಕಿವಿಮ್ಯಾಲ ಹಾಕೋದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಹತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ 'ದಾನ ಮೌಲ್ಯ' ಗಳ ಮಿತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. 'ದಾನ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಮೌಲ್ಯ. ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ (practice) ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ದಾರಿ ತಪ್ಪಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ 'ದಾಸೋಹ' ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. 'ದಾನ' ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗ-ವರ್ಣಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶರಣರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ದಾಸೋಹ' ಸಮಾನತೆ, ಸಮಾನ ಹಂಚಿಕೆ, ಸಂಪತ್ತಿನ ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿತ್ತು. ಈ 'ದಾಸೋಹ ಮೌಲ್ಯ'ವನ್ನು 'ತಲೆದಂಡ'ದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

" ತಲೆದಂಡ''ದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿ ಹೇಳುವಂತೆ ''ಧರ್ಮಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಅಂಶಗಳೂ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಬಗೆ.''[12] ತಲೆದಂಡದ ಯಾವ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವೂ ಈ ಸುಳಿಯಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಹಂಬಲಿಸುವ ಬಸವಣ್ಣ ಸಮಾಜದ ಶೋಷಿತ ಜಾತಿಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಗಾಢ ಸಂಬಂಧ ಏರ್ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಪುರೋಹಿತ ವರ್ಗದ ಕೆಂಗಣ್ಣಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕಾರಣದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಮಾನವೀಯ

ಮಿಡಿತದಿಂದಲೋ ಶರಣರಿಗೆ ರಕ್ಷಣೆ ನೀಡಿದ ಬಿಜ್ಜಳ ತನ್ನ ಅರಮನೆಯ ಜನರ ದ್ವೇಷಕ್ಕೆ ಬಲಿಬೀಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಜಗದೇವನಂತೂ ಅತಿರೇಕದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಧರ್ಮ ಬಿಟ್ಟು ಆತ ತಂದೆ-ತಾಯಿಯ ಅಸಮಾಧಾನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಅಹಂಕಾರ ಬೆರೆತ ಮಹಾತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ತಂದೆ-ತಾಯಿಯರ ಮತ್ತು ತನ್ನ ನಡುವಿನ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಕೊಳ್ಳಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶರಣತ್ವಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠನಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿ ಶರಣರಿಂದಲೂ ಜಿಗುಪ್ಸೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ಯಾವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲಾಗದೆ, ಮಾನವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಲಾಗದೆ, ಆತ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಮೊರೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಶರಣತ್ವ ಆಚರಣೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲೂ ನಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗುವ ದುರಂತ ಅವನದು.

ಇನ್ನು ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಸೋವಿದೇವನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಅಂಶ ರಾಜಕಾರಣ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಎಬಡನಂತೆ ಕಾಣುವ ಸೋವಿದೇವ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ವೇಳೆಗೆ ರಾಕ್ಷಸನಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕೀಯ, ಅಧಿಕಾರದ ದಾಹ, ಎಲ್ಲ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹೊಸಕಿ ಹಾಕಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಯಾವ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲು ಬಿಜ್ಜಳ ಹಂಬಲಿಸಿದನೋ, ಆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತುಳಿದು ಹಾಕಿ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ತಂದು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಕೇವಲ ಚರಿತ್ರೆಯದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲೇ 'ತಲೆದಂಡ' ದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಇದೆ.

ನಮ್ಮ ಧಾರ್ಮಿಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಧರ್ಮದ ಹುಟ್ಟು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮೂಲವಾದುದೇ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಜೈನಧರ್ಮ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೈದಿಕರು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ತಮ್ಮ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಮರಳಿ ಪಡೆಯಲು 'ಕ್ಷುದ್ರ ಜಾತೀಯತೆ' ಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಜಾತೀಯತೆ, ಸ್ಥಾವರ ಪ್ರಜೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವ ಜಂಗಮತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಶರಣರೇ ಕೊನೆಗೆ ಬಸದಿಗಳನ್ನು ಕೆಡವಿ ಶಿವಾಲಯ ನಿರ್ಮಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸ್ಥಾವರ ಪೂಜೆಗೆ ಮರಳುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನೂ ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ.

" ಒಂದು ದಿನ ಈ ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಧರ್ಮ- ಈ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ -ಇವೆಲ್ಲ ಅಳಿದು ಹೋಗತಾವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಆಗತಾನ, ಭಕ್ತ ಆಗತಾನ ಅದು ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ಆದರ ಆ ಯುಗ ಮೂಡಲಿಕ್ಕಾ ನಾವಿನ್ನೂ ಭಾಳ ದುಡೀಬೇಕು ಇನ್ನೂ ಭಾಳ ದೂರ ಹೋಗಬೇಕು"- ಎನ್ನುವ

ಬಸವಣ್ಣನಿಗೆ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮಿತಿಗೊತ್ತಿದೆ. ಅತಿ ಭಾವುಕತೆ, ಆತುರ, ಆವೇಶಗಳ ಪರಿಣಾಮದ ಅರಿವಿದೆ. ಆದರೂ ಕ್ರಾಂತಿ ತನ್ನ ಕೈಮೀರಿ ಬೆಳೆದಿರುವ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತಾನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಜ್ವಾಲೆ ಅವನನ್ನೂ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದು ಹಬ್ಬಿ ನಿಂತ ಬಗೆಗಿನ ವಿಸ್ಮಯ, ವಿಷಾದಗಳನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಜಗದೇವ ಮತ್ತು ಸೋಮಿದೇವ ಒಂದೇ ನಾಣ್ಯದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು ತನ್ನ ಹೊಸ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ, ಭದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಹಂಬಲ ಜಗದೇವನದಾದರೆ, ರಾಜಕಾರಣದ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಬರುವ ಆತುರ ಸೋವಿದೇವನದು. ಇಂಥ ಆತುರದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೂ ಮನುಷ್ಯತ್ವವನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮನುಷ್ಯತ್ವ ಮರೆತ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಗಳೆರಡೂ ಬಸವಣ್ಣನ ಆಶಯಗಳ ಹೊರಗಿನ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ವೈಚಾರಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ, ತನ್ನ ಮೂಲಾರ್ಥದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದುರಂತವೊಂದು ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ.

ಪ್ರೊ|| ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರರವರು ಹೇಳುವಂತೆ ''ತಲೆದಂಡ ದ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತು ಈ ಕ್ರಾಂತಿಯ ವೈಫಲ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆಗಿದೆ''[13]. ಆದರೆ ಈ ವೈಫಲ್ಯ ಕೇವಲ ಒಂದು ಅವಸ್ಥೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ ಬಸವಣ್ಣನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ವೈಫಲ್ಯ ಜಗದೇವನ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆದಿದ್ದರೆ, ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿಯ ವೈಫಲ್ಯ ಸೋವಿದೇವನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ನಾಟಕವು ಈ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದರ ಸೋಲು ಗೆಲುವು ಶಕ್ತಿ-ಮಿತಿಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒತ್ತಡ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಹುಡುಕಾಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

''ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಬಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಂಘರ್ಷವಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಹಾಗೂ ಪುರೋಗಾಮಿ ಶಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು''[14] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ, ಆಮೂರರವರು. ಆದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ಆಮೂರರು ಹೇಳುವ ಈ ಎರಡೇ ಶಕ್ತಿಗಳು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಬಶಿವಶಾಸ್ತ್ರಿ-ಬಸವಣ್ಣ- ಜಗದೇವ ಮೂವರೂ ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವ, ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನರಾಗಿರುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿ ಬೇರೂರಿದ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅದಕ್ಕೆ ನಿಷ್ಠರಾಗುತ್ತಲೇ ಮಗನಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ವೈದಿಕ ಕ್ರಿಯಾಚರಣೆ, ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಧರ್ಮದ ಶೋಷಣೆಗೆ ವಿರುದ್ಧ ನಿಂತ ಬಸವಣ್ಣ ನಡೆ-ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಏಕತೆಯನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವತಿ-ಶೀಲರ

ಮದುವೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಥಿರತೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಒತ್ತಡ ಕಾರಣವೋ, ಬಸವಣ್ಣನ ಮಾನಸಿಕ ತೊಳಲಾಟ ಕಾರಣವೋ, ತಾನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಚಳುವಳಿ ತನ್ನ ಕೈ ಮೀರಿ ಹಿಂಸೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಕವಾದದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಖಿನ್ನತೆಯೋ ಅಥವಾ ಪ್ರೋ॥ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿರವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಆತನ 'ಅನುಭಾವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ' ಮತ್ತು 'ಭಂಡಾರಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ' ದ್ವಂದ್ವ ಕಾರಣವೋ ಎಂಬುದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರರು ಹೇಳುವಂತೆ, 'ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಆಹ್ವಾನವಾಗಿ ನಿಂತ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಬಸವಣ್ಣನದು ! ' ಏಕೆಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆತ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರತೀಕವೂ ಹೌದು. ಅಲ್ಲದೆ ಈವರೆಗಿನ ಬಹುಪಾಲು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಪುರಾಣ ಪುರಷನನ್ನಾಗಿಸಿ ದೈವತ್ವದ ನೆಲೆಗೇರಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೂ, ಅವನ ಭಕ್ತವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ರಕ್ಷಣೆಯ ವಿಷಯವೊಂದರಲ್ಲಿನ ಅಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ, ಉಳಿದಂತೆ ಬಸವಣ್ಣನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಯಾವ ವೈಭವೀಕರಣವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜ ಅಂತಃಕರಣ, ಮಾನವೀಯತೆ, ವ್ಯವಹಾರ ಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮುದುಕಿ ಗುಡ್ಡೆವ್ವನ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂವಾದ, ಹರಳಯ್ಯ - ಮಧುವರಸರ ಜೊತೆಗಿನ ಮಾತುಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಬಸವಣ್ಣನ ಅಸ್ಥಿರತೆಗೆ ಭಾಗಶ:ಕಾರಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬಸವಣ್ಣ ತಾನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಚಳುವಳಿ ತನ್ನನ್ನೂ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದ ಬಗೆಯನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ರಕ್ಷಣೆಗೆ ಹೊರಟಾಗ ಅವನ ಹಿಂದೆ ಹೊರಟ ಶರಣರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಂಡು ಅದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸತ್ಯ ಅರಿವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಖಿನ್ನನಾದ ಬಸವಣ್ಣ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನೇ ತೊರೆಯುವ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ನಮ್ಮ ಕುತೂಹಲ ಪೂರ್ಣ ತಣಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲ್ಯಾಣ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುವಾಗ ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಬಿಜ್ಜಳನ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬಹುದಿತ್ತಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೇ ಉಳಿದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ಬಿಜ್ಜಳರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಕೇವಲ

ಭಂಡಾರಿ-ರಾಜನ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಅದು ಗೆಳೆಯರ ಆತ್ಮೀಕತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗೆಳೆಯರ ಸಂಬಂಧವೂ ಆಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳರಷ್ಟೇ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರ ಜಗದೇವನದು. ಆರ್.ವಿ. ಭಂಡಾರಿ ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ- " ಜಗದೇವನೊಳಗೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಒಂದು ಅಸಂಗಕತೆ ಇದೆ."[15] ಇಲ್ಲಿ ಜಗದೇವನನ್ನು ಕಾಡುವುದು ತನ್ನ ಐಡೆಂಟಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆತ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನೊಳಗಿನ ಅಸಂಗತತೆಯಿಂದ ಹೊರಬರಲು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ, ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ಷಿಪ್ರ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತರುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರ ದುರಂತ ಪರಿಣಾಮವೇ ಆತನ ಅತಿವಾದಿತನ.

ಎಲ್ಲ ಕ್ರಾಂತಿಗಳಲ್ಲೂ ಜಗದೇವನಂಥ ಅತಿವಾದಿಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಾರೆ " ಪಂಜಾಬಿನ ಆತಂಕವಾದಿಗಳ ಹಲವು ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು ಜಗದೇವನಲ್ಲೂ ಇವೆ."[16] ಎಂಬ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹ. ಇಂತಹ ಅತಿವಾದಿಗಳಿಗೆ ಕಾಡುವ ಇಬ್ಬಂದಿತನ ಜಗದೇವನನ್ನೂ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಆತನಿಗೆ ಬಸವಣ್ಣ ಬೇಕು. ಆದರೆ ಅವನ ಮೌಲ್ಯ ಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಕ್ಷಿಪ್ರ ಕ್ರಾಂತಿ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರೀತಿ. ಈ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಹೆಸರೂ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬೇಕೆಂಬ ಅಹಂಕಾರವೂ ಬೆರೆತಿದೆ. 'ನೀ ಬಿಟ್ಟರ ಇನ್ಯಾರೂ ದಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ನನಗೆ, ಎಂದವನೇ ನೀನು ಮಹಾಚೋರ, ಠಕ್ಕ , ಚತುರ ಆದರೆ ನೀಚ' ಎಂದೂ ಹಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಜಗದೇವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳಾದರೋ ನಿಜವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಹೊರಡುವಂಥದ್ದಲ್ಲ. ಬೃಹತ್ತಾದ ಏನೋ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೊರಡುವ ಆತುರ, ಆ ಆತುರದಲ್ಲೇ ಮನೆ ಮಾಡಿರುವ ಅಹಂಕಾರ, ಜೊತೆಗೆ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳ ಹಿಂದಿನ ತನ್ನ ಕೈವಾಡವನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಗುರುತಿಸಿ ಹೊಗಳಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ, ಸ್ವಾರ್ಥ,- ಈ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಾಕಿದ ಮುಖವಾಡ, ವೇಷ, ಶರಣತ್ವ. ಆತ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆ ಮಾಡುವುದೂ ಕೂಡ "ನಗ್ಗೀಡಾಗತೀವಿ" ಎಂಬ ಭಯದಿಂದಲೇ ಹೊರತು ಸುಧಾರಣೆಗಾಗಿಯಲ್ಲ. 'ಉತ್ಸವ ಮುಗಿದು', ವೇಷ ಕಳಚಿದಾಗ' ಅವನಿಗೆ ಅಲ್ಲಮನ ಪಗರಣದ ಅರ್ಥ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಅಹಂಕಾರ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಯಕನಂತೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಶರಣಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಹೊರಡುವ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು- "ಅತಿಧಾರ್ಮಿಕತೆ" ಮತ್ತು "ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದ"ದ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ

ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಧರ್ಮದಂತಹ ಅಬ್‌ಸ್ಟ್ರಾಕ್ಟ್ ವಿಚಾರಗಳ ಮೋಹ ಅತಿಯಾದಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿ ಜೀವವಿರೋಧಿಯಾಗುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ಜಗದೇವನ ಮೂಲಕ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಧರ್ಮಾಧಂತೆಯ ಘೋರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ 'ತಲೆದಂಡ' ಇಂದೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ.

ಬಸವ-ಬಿಜ್ಜಳ ಯುಗದ ಎಲ್ಲ ದ್ವಂದ್ವಗಳು, ತಲ್ಲಣಗಳೂ ಹರಳುಗಟ್ಟಿ ಬರುವ ಪ್ರಸಂಗ- ಕಲಾವತಿ-ಶೀಲರ ಮದುವೆಯದು. ಯಾವ ಧರ್ಮದಲ್ಲೂ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲಲಾಗದ ಮಧುವರಸ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಧರ್ಮದ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆ, ನೀತಿ-ನಿಯಮಗಳು ಎಂಥದ್ದೇ ಇರಲಿ ಅದರಲ್ಲೇ ಬೇರು ಬಿಡಲು ತುಡಿಯುವ ಲಲಿತಾಂಬಾ ಇವರಿಬ್ಬರ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ತಲ್ಲಣವಡಗಿದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ''ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಸುಬು ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಬಿಟ್ಟಿದೆ ಎಂದರೆ, ಒಬ್ಬ ಕ್ಷೌರಿಕ ಅಂದಾಗ ಅವರ ಜಾತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೋ, ಅವನ ಉದ್ಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇವೋ ಎಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಕಷ್ಟವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಶರಣರು ಕಾಯಕವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಜಾತಿಗಳನ್ನು ಬಿಡಬೇಕು ಎಂದಾಗ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ವಂದ್ವ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ''.[17] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಲಾವತಿ- ಶೀಲರ ನಡುವಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇದು. ಜಾತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಶರಣನಾದ ಶೀಲ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಕಾಯಕವನ್ನು ಬಿಡಲಾರ. ಅವನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕೀಳರಿಮೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಲಲಿತಾಂಬಳ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೂಲವಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ. ಅವರೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯವನ್ನು ತೊರೆದು ಶರಣಾದವರು. ಶರಣನಾದ ಶೀಲನಿಗೆ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಡಲು ತಕರಾರಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾಲ್ಮರಿಗೆ ಕಾಯಕದ ಶೀಲನೊಂದಿಗೆ ಮಗಳ ಬಾಳ್ವೆ ಅಸಾಧ್ಯ- ಎಂಬುದು ಅವಳ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಅವಳು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ '' ನಮ್ಮ ಕಲ್ಲೀದೇನು ಹೇಳಲಿ ? ಆಕಿಗೆ ಕರ್ಪೂರದಾರತಿ ಕಮರು ಮೂಗಿಗೆ ಬಡದರ ತಲಿಶೂಲಿ ಏಳತದ'' ಎನ್ನುತ್ತಾಳೆ. ಸ್ವತಃ ಶೀಲನೇ, 'ಕಲಾವತಿಗೆ ಚರ್ಮದ ನಾತತಡಕೊಣ್ಣಾಳ ಆಗಣಿಲ್ಲರೀ, ನಾ ನೋಡೀನಿ ಸಮಗಾರರ ಅಂಗಡಿ ಹಂತ್ಯಾಕ ಹಾದರ , ಆಕೆ ಕದ್ದು ಮೂಗು ಮುಚ್ಚಿಗೊಂತಾಳು ಇಡೀ ಬಾಳೀವು ಹೀಂಗ ಕಳದಾಳರೀ ಆಕೆ ? ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಬಸವಣ್ಣನೂ ಈ ಸತ್ಯ ಮನಗಂಡಿದ್ದಾನೆ. 'ಇಲ್ಲೀತನಕ ಮಾಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ತತ್ವದ ಮಾತಾತು. ಒಡನಾಟದ ಮಾತಾತು. ಆದರೆ ಇದು ಲಗ್ನ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾತುಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಹೊರಡುವುದು, ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆ, ಕಸುಬು ಮತ್ತು ಜಾತಿ, ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ಜಾತಿ-ಇವು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವಾಗ ಒಂದನ್ನು ಬಿಡದೆ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಬಿಡಲಾಗದು ಎಂಬುದನ್ನು. ಅಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಜಾತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೂ

ಬಿಡಬಹುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ವಂದ್ವವೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವೂ ಆಗಿದೆ.

'ತಲೆದಂಡ' ದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ- ಬಿಜ್ಜಳ ಇವೆರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಅವರೆಡೂ ವಿರುದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಬಿಜ್ಜಳ ಸಂಯಮಿ, ಬಸವಣ್ಣನ, ಮತ್ತವನ ಸಂಗಡಿಗರ ಶರಣರ ಶಕ್ತಿ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಅದನ್ನು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಏಳಿಗೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿವೇಕವೂ ಇದೆ. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆ ಇದ್ದರೂ, ಅದು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ವೈರುಧ್ಯವಿರುವುದು ಬಸವಣ್ಣ-ಜಗದೇವ ಮತ್ತು ಜಿಜ್ಜಳ- ಸೋವಿದೇವರಲ್ಲಿ. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿರವರು ಹೇಳುವಂತೆ, "ಒಂದರ್ಥದೊಳಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಅನುಯಾಯಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಗದೇವನೆ ಬಸವಣ್ಣನ ವಿರುದ್ಧ ಪಾತ್ರ, ಜಗದೇವನ ಆತುರ, ಹಿಂಸಾಪ್ರಿಯತೆ, ಶರಣ ಚಳುವಳಿ ಹಿಡಿದ ಗೊಂದಲದ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯಂತಿದೆ."[18] ಬಸವಣ್ಣ ಈ ಗೊಂದಲ, ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲ ಬಲ್ಲ, ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಏಕಾಂತ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಆತ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಭ್ರಮಿತನಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿಂತನೆಗಳುಳ್ಳ ರಾಜಕಾರಣಿಯಾದರೂ, ಕೊನೆಗೆ ವಿಫಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದೆಡೆ ಶರಣರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಸುವ, ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ವೈದಿಕರನ್ನು ಸಮಾಧಾನ ಪಡಿಸುವ ಇಬ್ಬಂದಿತನದಲ್ಲೇ ಆತನ ದುರಂತವಿದೆ. ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ಮಗನಿಂದಲೇ ಒದೆ ತಿಂದು ಬಂಧಿಯಾಗುವ ದುರಂತಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕಾರಣಿಯಾಗಿ ವಿಫಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಗೊಂದಲದ ಗೂಡಾಗುತ್ತಾನೆ, ನಿಜ; ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಸೋಲುವುದಿಲ್ಲ, ಹಿಂಸೆಗೆ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ; ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಗಡಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಉಲ್ಲಂಘಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ತುಘಲಕ್' ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ, ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ದುರಂತದ ಅಂಚಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ.

'ತಲೆದಂಡ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 12 ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು, ದುರಂತಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಶಾಂತಿ, ಅಹಿಂಸೆಗಳ ಬೀಜ ನೆಟ್ಟು, ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜದ ಕನಸನ್ನು ಕಂಡ ಬಸವಣ್ಣನವರೆದುರಿಗೆ ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಿಂದಲೇ 'ಹಿಂಸೆ' ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ದುರಂತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಹಿಂಸೆ, ಕೌರ್ಯ, ಅಮಾನವೀಯತೆ ಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವೇ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ 12 ನೇ ಶತಮಾನದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯೊಳಗಿಂದ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ, ವರ್ತಮಾನದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅರ್ಥ, ಸತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ದ್ವಿಮುಖ ಕ್ರಿಯೆ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ತಲೆದಂಡ' ಬಹಳ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ.

೪.೨. "ತುಘಲಕ್" ನಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಶೋಧ

" ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವರ್ಣಯುಗವೂ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಬರೀ ವರ್ತಮಾನದ ಗಳಿಗೆ ಅವರ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತ ತಪ್ಪುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು"

★★★★★

'ತುಘಲಕ್' ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೆ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ. ಇದರಲ್ಲಿ ಇಡೀ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸ್ಯಸ್ಪದವಾಗಿ, ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಖಲುತನದ ಪರಮಾವಧಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿದ್ದ ತುಘಲಕ್ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಇತಿಹಾಸ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವನ ಆಡಳಿತದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ನಿರ್ಧಾರಗಳು. ಅಂದು ಇಡೀ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಬದುಕನ್ನೇ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿದಂತಹವುಗಳು. ಅವೆಂದರೆ, ರಾಜಧಾನಿಯ ಬದಲಾವಣೆ ಮತ್ತು ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯದ ಚಲಾವಣೆ- ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಘಟನೆಗಳ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ, ಮಹಮ್ಮದ್ ಬೀನ್ ತುಘಲಕ್ ನನ್ನು ಹುಚ್ಚುದೊರೆ ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿತ್ತು.

ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕ ಬರನಿ ಹಾಗೂ ಬತೂತರ ಬರಹಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಕಥಾ ವಸ್ತುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ತುಘಲಕ್‌ನಿಗಿಂತ, ತುಘಲಕನ ಸಮಕಾಲೀನರೂ ಮತ್ತು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಬರನಿ, ಬತೂತರ ಬರಹಗಳು ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾದವು. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದಾದರೆ, ಲೇಖಕರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದು, " ತುಘಲಕ್" ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದ ತುಘಲಕನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರ್ನಾಡರ "ತುಘಲಕ್" ಕೇವಲ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತುಘಲಕ್ ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಶೋಧವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಮಹಮ್ಮದ್ -ಬಿನ್-ತುಘಲಕ್ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಬ್ಬ ವಿಲಕ್ಷಣ ರಾಜ. ಇಂದಿನ ಚರಿತ್ರೆ ಅವನನ್ನು 'ಖಲುದೊರೆ' ಎಂದು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೆ, ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಅವನ 'ಖಲುತನ'ದ ಸಿದ್ಧ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಡೆದು ಹೊಸ ತುಘಲಕ್ ನ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಅಪಾರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊಂದಿರುವ, ಆದರ್ಶ,

ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ ಹಿಂಸೆಯುತ್ತ ವಾಲುವ ದುರಂತವೊಂದು ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಜನತೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ ಆಶಯಗಳಾಚೆ ಬಹುದೂರವರೆಗೆ ಕನಸಿನ ಕಣ್ಣಿರಿಸಿದ ತುಘಲಕ್- ಬದುಕು, ಧರ್ಮ, ರಾಜಕಾರಣ, ಅಧಿಕಾರಗಳಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಅರ್ಥ ಕಲ್ಪಿಸಹೋಗಿ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲಿನ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದವನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಹುಚ್ಚನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಕ್ರೂರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರತಿವಾದನೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸ್ಪಂದನೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಿಕ್ಕದೆ ದುರಂತ ನಾಯಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮಹಮ್ಮದನ ಈ ದುರಂತ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಪಂಚದ ದುರಂತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಅದನ್ನು ಯಥಾಗತ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನಾಗಿಸದೆ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಸಾಂಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು ಹಾಗೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ತುಘಲಕ್' ಒಂದು ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ.

"ತುಘಲಕ್" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿರುವ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪ. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿರವರು 'ತುಘಲಕ್' ನಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮ-ರಾಜಕಾರಣದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು "ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧ"[19] ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

"ತಲೆದಂಡ' ದಂತೆ 'ತುಘಲಕ್' ನಲ್ಲಿಯೂ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ನಂಟು ಹಲವು ರೀತಿಯ ತಿರುವು, ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಎರಡರ ನಂಟು ತುಘಲಕ್'ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮಹಮ್ಮದ್ ನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅಜೀಜನವರೆಗೂ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಧರ್ಮಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾರೋ ಅಥವಾ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕಾಗೋ ಎಂದು ಬಿಡಿಸಿ ನೋಡಲಾಗದಷ್ಟು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದು ಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. "ಮನುಷ್ಯ ಮಾಡಿಟ್ಟ ಕೊಳೆಯನ್ನು ತೊಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ದೇವರನ್ನೇಕೆ ಕರೆಯಲಿ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾ ಧರ್ಮದಿಂದ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಹೊರಡುವ ತುಘಲಕ್ ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಧರ್ಮ ಗುರುಗಳನ್ನೇ ರಾಜಕಾರಣದ ದಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂತಹ ಚತುರತೆ, ಇಬ್ಬಂದಿತನ ತುಘಲಕ್ ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಂಶಗಳೇ ಆಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಕೇವಲ ಮಹಮ್ಮದ್ ನದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಶೇಖ ಇಮಾಮುದ್ದೀನನ ಕೊಲೆ ಧರ್ಮಕ್ಕಾದ ಅಪಚಾರ ಎಂದು ದಂಗೆ ಏಳಲು

ಹೊರಡುವ ಅಮೀರರ ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆ ರಾಜಕಾರಣವೂ ಬಲವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಅಮೀರರು ಈ ದ್ವಂದ್ವದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಮಹಮ್ಮದ್ ನಲ್ಲಿನ ಧರ್ಮ, ದೈವದ ಹುಚ್ಚೂ ಕೂಡ ರಾಜಕೀಯದ ಸ್ಪರ್ಶವುಳ್ಳದ್ದೆ. ಧರ್ಮವನ್ನು ಯಾವ ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತುಘಲಕ್ ಧರ್ಮವೂ ತನ್ನ ಹಂಗಿನಲ್ಲಿರಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷೆ ಪಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಅನುಕೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಧರ್ಮವನ್ನು, ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು, ಇಮಾಮರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಯಸಾಧಕತೆಯುಳ್ಳ ತುಘಲಕ್ ಅವರಿಂದ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಅಪಾಯವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅದನ್ನು ಚಿವುಟಿ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ, ರಕ್ತದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಅಂದಿನಿಂದ ಈವರೆಗೂ ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲಕ್ಕೂ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ದುರುಪಯೋಗ ಗೊಂಡಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮಹಮ್ಮದನ ನಡವಳಿಕೆಯೂ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ನಾಟಕ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ , 'ತುಘಲಕ್' ಮತ್ತು 'ತಲೆದಂಡ' ಗಳ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಗುಣವಿದೆ. ಅದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ, ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೂ ಕೈ ಚಾಚುತ್ತಿದೆ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಲೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಸತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಧ್ವನಿಯೊಂದು ಇಡೀ ನಾಟಕದುದ್ದ ಕೇಳಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ್ ನ ಕನಸುಗಳು ಆದರ್ಶ ಮೂಲದ್ದೋ, ಅಹಂಕಾರ ಮೂಲದ್ದೋ, ಎಂಬ ದ್ವಂದ್ವ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನೆಲ್ಲ ಕನಸು, ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ಜಾರಿಗೊಳಿಸಿ ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕಿಳಿಸಿ ಕೌರ್ಯದ ಪರಮಾವಧಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಸಮರ್ಥನೆ ಏನೇ ಇರಬಹುದು, ಆದರೆ ಇಡೀ ದೇಶದ, ಜನತೆ ಅವನ ಹಿಂಸೆಗೆ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ತಲ್ಲಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವನ ನಡತೆ, ಕಾರ್ಯಗಳು ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನ ರಾಜಕೀಯ ತಂತ್ರ, ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಗಳನ್ನು ಥಕ್ಕನೆ ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ " ಅಧಿಕಾರದ ದಾಹ, ಸಂಶಯ, ಕೊಲೆ, ಹುನ್ನಾರಗಳು ನಿರಂತರ ವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹುಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತವೆ. ಈ ಹುಣ್ಣು ಇಂದಿಗೂ ಮಾಯದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತ ಎನಿಸುತ್ತವೆ."[20]

ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಸ್ತುವೆನಿಸುಬಹುದಾದಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ತಂತ್ರ, ರಹಸ್ಯದ ರೂಪಕವಾಗಿ 'ತುಘಲಕ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚದುರಂಗದಾಟದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಬರುತ್ತದೆ. ಚದುರಂಗದಾಟದ ಬಗ್ಗೆ ಅಪಾರ ಪಾಂಡಿತ್ಯವುಳ್ಳ ತುಘಲಕ್ ತನ್ನ ಪೂರ್ವ ನಿಶ್ಚಿತ ನಡೆಯ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಶತ್ರುಗಳನ್ನು ದಮನ

ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ -" ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪದಾತಿಯೂ ವಿರುದ್ಧ ಚದರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೂಡಲೇ ರಾಣಿಯ ಅಪಾರ ಶಕ್ತಿ ಗಳಿಸುವಂತೆ ಅಜೀಜ ರಾಜನ ಎಲ್ಲ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನೂ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡಿ ಪ್ರತಿರಾಜನೇ ಆಗುತ್ತಾನೆ."[21] ಆ ಮೂಲಕ ರಾಜನ ಆದರ್ಶ- ವಾಸ್ತವ, ಕನಸು- ಎಚ್ಚರಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಅಗಾಧ ಕಂದಕವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಕನ್ನಡಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾವಲುಗಾರ 'ಹೊರಡಿರಿ, ಹೊರಡಿರಿ, ಆಟ ಎಲ್ಲಾ ಮುಗಿಯಿತು' ಎನ್ನುವಲ್ಲೇ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಗತಿಯೂ ಧ್ವನಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಆಟದಲ್ಲಿ ರಾಜನ ಮೇಲೆ ಫಿರ್ಯಾದು ಹೂಡಿ ಮೊದಲು ದಾಳಿ ನಡೆಸುವವನು ಅಜೀಜ-ವಿಷ್ಣು ಪ್ರಸಾದನೆಂಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾಗಿ. ಅವನ ಎದುರಾಳಿ ಅರಸ. ಈ ಇಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಆಟ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಆಟದ ದಾಳಗಳಾಗಿ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ನಜೀಬನ ಸಾವಿನಿಂದ ಬಲಗುಂದಿದ ರಾಜನಿಗೆ ಎಲ್ಲ ದಾರಿಗಳೂ ಮುಚ್ಚಿದಾಗ ಎದುರಾಳಿಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ಬೆರಗಾಗಿ ಸೋಲೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಚದುರಂಗದ ನಡೆಯಂತೆಯೇ ಸಾಗಿ ಹೋಗುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

"ತುಘಲಕ್" ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ "ನೆಹರೂ ಯುಗದ" ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಪ್ರೊ|| ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ ರವರು ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ "ನೆಹರೂ ಕಂಡ ಕನಸುಗಳು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ವಿಫಲತೆ ಇವೆರಡೂ "ತುಘಲಕ್" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗಿವೆ. "[22] ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದ ಕನಸು ಕಂಡ ಕನಸುಗಾರ ತುಘಲಕ್. ಅವನ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, " ಧರ್ಮ ದ್ವೇಷದಿಂದ ಒಡೆದು ಚೂರಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ ಗಳಿಗೆ ...... ಈ ಗಳಿಗೆಯನ್ನೇ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿಟ್ಟು ನಾನು ಹೇಳುವುದಿಷ್ಟೇ ನನಗೆ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಮತೆ ಬೇಕು , ಪ್ರಗತಿ ಬೇಕು, ತರ್ಕಶುದ್ಧ ನ್ಯಾಯ ಬೇಕು ...... ಹಿಂದೂ ಮುಸಲ್ಮಾನರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮೈತ್ರಿ ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗಿದೆ. " ಎನ್ನುವ ತುಘಲಕ್ 'ಇತಿಹಾಸ ನಮ್ಮದು ನಮ್ಮದು ; ನಾವು ಬೆಳಕಾಗಿ ಬಾಳನ್ನು ಚಿಗುರಿಸೋಣ' - ಎಂದು ತನ್ನ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಆಮಂತ್ರಣ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಉತ್ಸಾಹ, ಕನಸುಗಳಿಗೆ ಪ್ರಜೆಗಳ ಬೆಂಬಲ ದೊರೆಯದೆ ಹೋದಾಗ ಕುಪಿತನಾಗಿ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಳಸಿ ಒತ್ತಡದಿಂದ ತನ್ನ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರಲು ಹೆಣಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಜಾತ್ಯಾತೀತ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಧರ್ಮ ದ್ರೋಹವೆಂದು ತಿಳಿದ ಅಮೀರರನ್ನು ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ಹತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತಾನೆ. ತನಗೇ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ಸ್ಪಂದನಗಳನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಹಳಿಹಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದ ವೇಳೆಗೆ ಈ ಹಳಹಳಿಕೆಯೇ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಭಾಗವೂ ಆಗಿ ಬಿಡುವ ದುರಂತವನ್ನೂ ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮಹಮ್ಮದ್ ಓರ್ವ ಕನಸುಗಾರ ನಿಜ, ಆದರೆ ವಾಸ್ತವ ವಾದಿಯಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ವಾಸ್ತವ ಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸರ್ವಜ್ಞನಂತೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, ಎಲ್ಲರ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವ ಸರ್ವಶಕ್ತನಂತೆ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ದೈವತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು,ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಇರಲಿ,ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲಾರ; ತಾನೇ ಜಾರಿಗೆ ತಂದ ಸುಧಾರಣಾ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಜನರೇ ತನಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡಲು ಬಳಸ್ಕೃತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯದಷ್ಟು ಮುಗ್ಧನಂತಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆತ ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರವರು ಹೇಳುವಂತೆ-"ಭವ್ಯದ ಭ್ರಾಂತಿ (Delusion of grandeur) ಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಾನಸಿಕ ರೋಗಿಯಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. "[23] ಆತನ ಆದರ್ಶ, ಕನಸುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತದ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯ ವಿರದಿದ್ದರಿಂದ ಆತ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ನಿರ್ಧಾರಗಳು ಅಸಂಗತ ವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್ ನ ಸ್ವಗತಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಮಯತೆ ಇದೆ. ಅದರಲ್ಲಿನ ಸಂಕೇತಗಳು, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ನುಡಿಗಳು ನಾಟಕದ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಮಹಮ್ಮದ್‌ನ ಸ್ವಗತಗಳು ಕಾರ್ನಾಡರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾಷಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ತುಘಲಕ್ ನ ಸ್ವಗತದ ಮಾತುಗಳು ಆತನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ಆತ್ಮನಿಷ್ಠತೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ, ಆತ್ಮನಿಷ್ಠ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರೂರಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದುರಂತದ ಚಿತ್ರಣ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ಸ್ವಗತಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಮತ್ತು ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಓದುಗರ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ಆದರ್ಶ, ಕನಸು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವತೆಗಳ ಘರ್ಷಣೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಕನಸಿಗೂ ಒಂದು ನ್ಯೂನ್ಯತೆಯ ಮಗ್ಗಲೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಜೀಜನ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ಬರುವ ತುಘಲಕ್‌ನ ಎರಡು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯುಳ್ಳ ಯೋಜನೆಗಳು- ಬೆಳ್ಳಿಯ ನಾಣ್ಯಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ತಾಮ್ರದ ನಾಣ್ಯ ಹೊರಡಿಸುವುದು ಮತ್ತು ರಾಜಧಾನಿಯನ್ನು ದಿಲ್ಲಿಯಿಂದ ದೌಲತ್ತಾಬಾದಿಗೆ ವರ್ಗಾಹಿಸುವುದು- ಇವು ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಗತಿಪರ ಯೋಜನೆಗಳಾದರೂ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಜನ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಲ್ಪನೆಯೊಳಗೆ ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳಲಾಗದ ಯೋಜನೆಗಳು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಆದಕ್ಕೆ ನ್ಯೂನ್ಯತೆಯ ಮಗ್ಗುಲೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಮಹಮ್ಮದ್ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ತನ್ನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಕನಸುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದ ಪ್ರಜೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಪಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಆದರ್ಶದ ಹಿಂದಿರುವ ನ್ಯೂನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಾಗಲಾರ ಎಂಬ ಸತ್ಯವೂ ಅವನ

ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತನ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಯೋಜನೆಗಳು ವಿಫಲವಾಗುವುದು, ಅವನು ಹೇಳುವ 'ಅಜ್ಞಾನಿ ಪ್ರಜೆ' ಗಳಿಂದಲ್ಲ. ಅವನ ಎಲ್ಲ ಯೋಜನೆಯ ಆಳವನ್ನೂ ಅರಿತ ಅಜೀಜನಂಥವರಿಂದ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಜೀಜ ಮತ್ತು ಆಝಂರ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಹತ್ವದಾಗುತ್ತವೆ. ಸುಲ್ತಾನನ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿರ್ಧಾರಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ನ್ಯೂನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅರಿತ ಇವರು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಲಾಭಕ್ಕೆ ಒಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸತ್ಯ ಅರಿವಾದಾಗ ಮಹಮ್ಮದನ ಬಾಯಿಂದ ಬರುವ ಮಾತು ''ನಮ್ಮ ನಿಜವಾದ ವೈರಿಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವವರೇ'' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರ ಮಹಮ್ಮದ್ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯವಿಲ್ಲದಿರುವುದು. ಪ್ರಸನ್ನ ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ ''ಸಮರ್ಥ ಎದುರಾಳಿಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ತುಘಲಕ್‌ನಿಗೆ ಚರಿತ್ರೆಯೇ ಎದುರಾಳಿ''[24] ಎನ್ನುವಂತೆ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಬಹು ಮುಂದೆ ಯೋಚಿಸುವ, ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗುವ ಅರಸನ ಯೋಜನೆಗಳೆಲ್ಲ ಪೊಳ್ಳು ಬೀಳುವುದು ಅಂದಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದಲೇ. ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಅಜೀಜನಂಥವರಿಂದಲೇ. ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಇಬ್ಭಾಗಗೊಂಡದ್ದು, ಅಂದಿನ ಅವನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಖಂಡವಾದ ಒಂದು ಧರ್ಮ ನೆಲೆಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಸಮಾಜ ಹಿಂದೂ ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಂ ಎಂದು ಇಬ್ಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ತುಳಿಯುವ, ಹತ್ತಿಕ್ಕುವ ಸನ್ನಾಹದಲ್ಲಿದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾಲಮಾನವದು. ಇಂತಹ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಧರ್ಮಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸುತ್ತೇನೆಂದು ಹೊರಡುವ ತುಘಲಕ್ ಜನರ ಕಣ್ಣೆನಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ರಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆ ತರಲು 'ಜಜಿಯಾ' ತೆರಿಗೆ ಮನ್ನಾ ಮಾಡಿದ ತುಘಲಕ್‌ನ ಆಂತರ್ಯ ಅರಿಯದ ಮುಸ್ಲಿಂರು ಅದನ್ನು ಧರ್ಮ ದ್ರೋಹ ಎಂದು ಬಗೆದು ಸಂಚಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ, ಹಿಂದೂಗಳು ರಾಜನ ಈ ನೀತಿಯನ್ನು ಯಾವುದೋ ಕುಟಿಲತೆಯ ತಂತ್ರ ಎಂದು ಸಂದೇಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಅಡಕತ್ತರಿಯೊಳಗೆ ಸಿಲುಕಿದ್ದರೂ, ದೇವರ ರಾಜ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸ ಹೊರಟ ಮಹಮ್ಮದ್ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ತಾನೇ ಕ್ರೂರಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದುರಂತಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಮಹಮ್ಮದ್ ತನ್ನ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಜನತೆಯ ಬೆಂಬಲ ಸಿಗದೆ ಹೋದಾಗ ತನ್ನ ಸುತ್ತ ಬಲವಾದ ಗೋಡೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಏಕಾಂಗಿತನದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವನು ಸಮಾಜ ಮುಖಿಯಾಗಲು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೆಲ್ಲ ವಿಫಲವಾಗಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಒಂಟಿಯಾಗಿ, ತನ್ನೊಳಗೆ ಹುದುಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮತ್ತು ಜನರ ನಡುವೆ ಸಂವಾದ ರಹಿತ

ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ಏರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆತ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುವುದೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ವಗತಗಳಲ್ಲಿಯೇ. ಇಂಥ ಸಂವಾದ ರಹಿತ ಸ್ಥಿತಿ ಒಂದೆಡೆಯಾದರೆ, ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಇವನು ತರಲು ಬಯಸಿದ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಅವನ ಕಾಲದಿಂದ ಬಹಳಷ್ಟು ಮುಂದೆ ಇರುವಂಥವು. ಇವುಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಮಹಮ್ಮದನಿಗಿದ್ದಂತೆ ಅಂದಿನ ಸಮಾಜಕ್ಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ " ಪರಿಸರದ ಜಡತೆಯಿಂದಾಗಿ ಎಂಥ ನಾಯಕನೂ ಕೊನೆಗೆ ಮಹಮ್ಮದ್ ನಂತೆ ಕ್ರೂರಿಯಾಗಿ ಸ್ವಮಗ್ನನಾಗಿ ಸದಾ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಈ ಬಗೆಯ ಘೋರ ದುರಂತವೊಂದನ್ನು ಮಹಮ್ಮದ್ ನ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ."[25] ಈ ಅಂಶವೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕಗೊಳಿಸಿವೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಒಮ್ಮೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ದೇವರು ಹಾಗೂ ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧ ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಭಾವಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶ"[26] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ದೈವೀ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನೆಲೆಯ ನಿರಂತರ ಶೋಧ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ಈ ಶೋಧನೆಯ ಕುಲುಮೆಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಯಾವ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳೂ ಹೊರಗುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಮ್ಮದನಂತೂ ಅಧಿಕಾರ ಪಡೆಯುವಿಕೆ, ಅದರ ಚಲಾವಣೆ, ರಕ್ಷಣೆ- ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ದೈವೀ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೇವರ ರಾಜ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಪವಿತ್ರ ಗಳಿಗೆಗಳನ್ನು ಮಲಿನಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬಂದ ಎಲ್ಲಾ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹುಸಿಯಾಗಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಕಾರ್ಯಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಕೇವಲ ಅವನನ್ನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬರುವವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಆವರಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹಮ್ಮದ್ ನ ದುರಂತ ಅವನ ಸುತ್ತಲಿನವರ ದುರಂತವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಮಾನವೀಯ ಮತ್ತು ದೈವೀ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೇಲಿನ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅತಂತ್ರನಾದ ಮಹಮ್ಮದ್ ತನ್ನ ತಂದೆ- ಸೋದರ, ಮಲತಾಯಿ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮೃತ್ಯು ರೂಪಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಶಾಂತಿಯ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಲತಾಯಿಯೂ ನಜೀಬನನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಏಳಿಗೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಮುಸ್ಲಿಂನಾದ ನಜೀಬ ಸಹಾ ಸದಾ ಹಿಂಸೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನೇ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಿಂಸೆ ಅವನನ್ನೂ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದು ಕೊನೆಗೆ ಅವನನ್ನೇ ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವನೇ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ದೌಷ್ಟ್ಯ ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನೇ ಹೆರುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಒಂದು ಸಂತಾನವೇ ಅಜೀಜ. ಹಿಂಸಾಪ್ರವೃತ್ತಿ, ದುಷ್ಟತನ ಮಹಮ್ಮದ್ ನನ್ನೂ ಮೀರಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದೆ. ಅಜೀನ ನಾಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ 'ಒಬ್ಬನನ್ನು ಹಾಡೇ ಹಗಲೇ

ಸುಲಿಯಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ ಅಲ್ಲೇ ನಿಂತು ಸುಲಿಗೆ ಮಾಡಿಸಿಕೊಂಡ ತಪ್ಪಿಗಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಡಬೇಕು, ಅದಕ್ಕೆನ್ನುತ್ತಾರೆ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ,ರಾಜತೇಜ.' ಈ ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ನಮ್ಮನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಚ್ಚುವುದೆಂದರೆ ಈವರೆಗೂ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿಟ್ಟೇ ಬದುಕು ಸಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬರನಿಯೂ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮರೆತು ಕ್ಷಣ ಕಾಲ ಹಿಂಸೆಯ ಮಾತನ್ನಾಡುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ- ಹಿಂಸಾರತಿ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹರಡಬಲ್ಲದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಇಂದಿನ ಸಮಾಜವೂ ಈ ಹಿಂಸಾರತಿಯಿಂದಲೇ ಜರ್ಜರಿತವಾಗುತ್ತಿರುವುದೂ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸಿದೆ.

ಮಹಮ್ಮದ್‌ನ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ದೈವತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತದೆ. ತಾನು ಧರ್ಮ ಮಾರ್ಗದ ದುರಂಧರ, ದೇವರ ಸೇವಕ ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಹಮ್ಮದ್‌ನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಿಂಸೆಯ ಕೃತ್ಯಗಳೂ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ವೇಳೆಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಕೊಂದ ಮಹಮ್ಮದ್ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹಾಳುಗೆಡುವುತ್ತಾನೆ, ನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಆತ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಶೇಖನ ಕೊಲೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಶಹಬುದ್ದೀನ್ ಮತ್ತು ಅಮೀರರ ಕೊಲೆ ಎಲ್ಲವೂ ಅವನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಛಿದ್ರಗೊಂಡ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ನಡೆಯುವಂಥವು. 'ದೇವರೇ ನನ್ನ ಕೈ ಬಿಡಬೇಡ' ಎಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಲೇ 'ನನ್ನ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ, ನನ್ನ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ದೈವತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಮಹಮ್ಮದ್ ನಾಟಕದ ಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರೂರಿಯಾಗುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ, ರಾಕ್ಷಸನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಸಂಗತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದೆ.

ಬಿಜ್ಜಳನಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರದ ಮೋಹವಿದ್ದರೂ ತುಘಲಕ್‌ನಷ್ಟು ಕ್ರೂರಿಯಾಗಲಾರ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಇಬ್ಬಂದಿತನದಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತತೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಬಿಜ್ಜಳನಲ್ಲಿ ಕಾಣದ ರಕ್ತದ ಹವಾಹಪಿ ಮಹಮ್ಮದನಲ್ಲಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಕಾಡದ ಸಂಶಯ ಪಿಶಾಚಿಗಳು ಮಹಮ್ಮದನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೊಳಗೇ ಮನೆ ಮಾಡಿರುವ ಈ ಸಂಶಯದ ರೋಗದಿಂದ ಎಲ್ಲ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳಿಂದ, ಮನುಷ್ಯತ್ವದ ತುಡಿತಗಳಿಂದ ದೂರನಾಗಿ ಏಕಾಂಗಿತನವನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಕೊಲೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅಧಿಕಾರ ಭದ್ರ ಪಡಿಸಲು ಹೊರಟು ನೈತಿಕ ಅಧಃ ಪತನಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಮಹಮ್ಮದ್‌ನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸ್ನೇಹ, ಮಾನವೀಯತೆ ನಂತರ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿ ಹೇಳುವಂತೆ "ಅವನ ಸ್ನೇಹಗರಗಸದಲ್ಲಿ ಸುಖವಾಗಿ

ಉಳಿದುಕೊಂಡವರು ಕಡಿಮೆ''[27] ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಮಾನವೀಯತೆಯ ಮೂರ್ತಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಬರನಿ ಸಹಾ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆಯ ಮಾತನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅರಿವಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಬರನಿ ನಡುಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತತ್ವದ ಅಧೋಗತಿಗಾಗಿ ಬೆದರುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಮಹಮ್ಮದನಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ತುಘಲಕ್‌ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬಂದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇರುವುದು ಎರಡೇ ದಾರಿ. ಒಂದು- ಅವನ ಆಲೋಚನೆ/ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಥವಾ ವಿರೋಧಿಸಿ ಸಾವಿಗೆ ಶರಣಾಗುವುದು, ಈ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ, ಮಹಮ್ಮದ್‌ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತುಘಲಕ್ ಎದುರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ಪ್ರತಿ ಮಾನವನೂ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದಂಥವುಗಳು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಮಹಮ್ಮದ್ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ರೂಪಕ ವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೊ॥ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿರವರು ಹೇಳುವಂತೆ, ''ಆದರ್ಶ, ಕನಸು, ಹಿಂಸೆ ----ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡು ಬದುಕಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ವಾಸ್ತವ.'' ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಲಗಿದ್ದ ತುಘಲಕ್ ಕಣ್ಣು ತೆರೆದು ಸುತ್ತಲಿನದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಭೀತಿಯಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಬದುಕುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇರುವಾಗ ಜೀವನವನ್ನು ಕೌತುಕದಿಂದ ನೋಡುವಂತೆ ಭೀತಿ ಭರಿತವಾದ ಹೃದಯದಿಂದಲೂ ನೋಡುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಬಹುಶಃ ಈ ದರ್ಶನದಿಂದಲೇ ತುಘಲಕ್ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆತನೊಬ್ಬ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ, ಮನುಷ್ಯನಾಗುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಾಧನವಾಗಿ- ಕ್ರೂರವೂ, ಕಷ್ಟವೂ ಆದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು, 'ಬಾಳನ್ನು ಬೆಳಕಾಗಿ ಚಿಗುರಿಸುವ', 'ನಕ್ಷತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಟೊಂಗೇ ಬಿಚ್ಚಿಸುವ' ಆದರ್ಶದ ಕ್ರಿಯಾ ಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ದುರಂತವನ್ನು ಅಪ್ಪುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ.

ಒಟ್ಟಾರೆ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಮನಸ್ಸಿನ ತುಡಿತ, ತೊಳಲಾಟಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಹೇಳುವಂತೆ ''ತುಘಲಕ್‌ನ ಕಥೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೋಧಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಯನ್ನು ನಾಟಕೀಕರಿಸಿರುವ ವಿಧಾನ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ.''[28] ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರ ತುಘಲಕ್ ಸಹ ಒಂದಾಗಿದೆ.

೪.೪. "ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'– ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂತಃಸತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

"ಹಾಗೇ ಮುಖ್ಯ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಅವರು ಸ್ವಂತ ಲಾಭಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ವಜಾತೀಯ ಜನರ ವಿಶ್ವಾಸಘಾತ ಯಾಕೆ ಮಾಡೋದಿಲ್ಲ? "

★★★★★★★

ಕಾರ್ನಾಡರು 'ತುಘಲಕ್', 'ತಲೆದಂಡ'ಗಳ ನಂತರ 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'ವಿನ ಮೂಲಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೊಂಡಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹಾಯ್ದಿದ್ದಾರೆ. ಚರಿತ್ರೆಯ ಮುಖೇನ ಸಮಕಾಲೀನ ವೈರುಧ್ಯಗಳ ನಿರ್ವಚನೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸತ್ಯದ ಶೋಧನೆಗೆ ಯತ್ನಿಸುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪ್ರತಿಭೆ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಬಳಸುವ ತಂತ್ರ ತುಘಲಕ್ ಮತ್ತು ತಲೆದಂಡಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ತುಘಲಕ್ ಮತ್ತು ತಲೆದಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ರಚನೆ (ಪ್ರಾರಂಭ - ಬೆಳವಣಿಗೆ -ಅಂತ್ಯ) ''ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು' ವಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತ ವಾಗಿದೆ. ಈ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆಯಿಂದಲೇ ಓದುಗ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಜೋಡಣೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಡೀ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಅಸ್ತವ್ಯಸತೆಯೂ ಧ್ವನಿಗೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಪರಿಸರ- ಮನಸ್ಸುಗಳ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆಯನ್ನು ಈ ಕ್ರಮ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಂತಿಕ ಘಟ್ಟ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಆನಂತರ, ಸಿಂಹಾವನಲೋಕನ ಕ್ರಮದಿಂದ ಸಾಗುವ ನಾಟಕ ಕಿರ್ಮಾನಿ ಮತ್ತು ಮೆಕೆಂಜಿಯವರ ನೆನಪು ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವೇಗದಿಂದ ಬದಲಾಗುವ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ವೇಗದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಯನ್ನು ತರುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ರವರು ''ಮಾಂಟಾಜ್'' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

''ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು'' ನಾಟಕ ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನಾವೀನ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. 'ತಲೆದಂಡ' ದ ವಸ್ತು ಈವರೆಗಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ-ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಎನ್ನಬಹುದಾದಷ್ಟು-

ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವುದು ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಆದರೆ ಟಿಪೂವಿನ ಜೀವನ ಅದರಲ್ಲೂ ಅವನ ಜೀವಿತದ ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟದ ಬದುಕು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ವಿರಳ. ಮೈಸೂರು ಹುಲಿ ಎಂಬ ಬಿರುದಿನೊಂದಿಗೆ ಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚಿರವಾಗಿ ನಿಂತ ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಜೀವಿತ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದು ಬಹುಶಃ ಗಿರೀಶರಲ್ಲೇ.

'ತುಘಲಕ್' ಮತ್ತು 'ತಲೆದಂಡ'ಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮೇಲಿದ್ದರೆ,'ಟಿಪೂ.... . . .' ವಿನಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ಮೇಲೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕರುಣೆ, ವಿಷಾದಗಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತು ಬಿದ್ದಿದೆ.ಯುದ್ಧ ಭೂಮಿಯ ಚಿತ್ರಣ, ಟಿಪೂ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಯುದ್ಧ ಕೈದಿಗಳಾಗಿ ಕಳುಹಿಸುವುದು, ಮೊದಲಾದ ಘಟನೆಗಳು ವಿಷಾದ, ಕರಣೆಗಳನ್ನೇ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕೇವಲ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯತೆ, ಅನನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೆಕೆಂಜಿ ಮತ್ತು ಟಿಪೂ ಇಬ್ಬರೂ ಪರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವ ಹಂಬಲವುಳ್ಳವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. "ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟೇ ಆಸಕ್ತಿ, ಕುತೂಹಲ ನಮಗೆ ಎದುರಾಳಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿರೋ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಛಲ ನಮ್ಮದು." ಎನ್ನುವ ಮೆಕೆಂಜಿ, ತನ್ನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅರಿವನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ದಾಳವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಬಲ್ಲ. ಅಧೀನ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿತು, ಆ ಮೂಲಕವೇ ಅದರ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣ ಸಾಧಿಸುವ, ರಾಜಕೀಯ- ಆರ್ಥಿಕ ಲಾಭ ಪಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ವಸಾಹತು ಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಮೆಕೆಂಜಿಯ ಮಾತುಗಳೂ ಇಂತಹುದೇ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಟಿಪೂವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಬೇರೆ. ಒಂದು ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಅಂಗ್ರೇಜರಷ್ಟು ಬಲವಾಗಿ ಬಂಧಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂತ:ಸ್ಸತ್ವ ಯಾವುದು ಎಂಬುದೇ ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ಸೈನಿಕ ಬಲ ಎಂದೂ ಅವನನ್ನು ಕೆಂಗೆಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ಒಳಗುಮಾಡಿದ್ದೇ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಈ ಅಂಶ. " ತಮ್ಮ ತಾಯಿನಾಡು ಬಿಟ್ಟು ಸಾಗರ-ಸಾಗರ ದಾಟಿ ಈ ದೂರ ಸೀಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಳೆ-ಗಾಳಿ-ಚಳಿ-ಬಿಸಿಲು- ತನ್ನ ಮನೆಯಂತಿಲ್ಲ. ಊರಂತಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ಜೀವದ ಹಂಗು ಬಿಟ್ಟು ಹರಿದಾಡತಾರೆ. ಹೇಳ-ಹೆಸರಿಲ್ಲ ದೂರಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಸತ್ತರೆ ಅವನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ. ಅವ ಸತ್ತರೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ. ಅಲೆ-ಅಲೆ-ಅಲೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರತದೆ ಈ ಜಿದ್ದು? " ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಟಿಪ್ಪು ಕೇವಲ ಸುಲ್ತಾನ ಮಾತ್ರನಾಗಿಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶೋಧಕನೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ.

ವಿದೇಶದೊಂದಗಿನ ಸಂಪರ್ಕ ಅವನಿಗೆ ಕೇವಲ ರಾಜಕೀಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಅದು ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಯ ಮಾರ್ಗವೂ ಆಗಿತ್ತು. ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ರಾಜ್ಯದ ಸರ್ವತೋಮುಖ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಕೆಳಗಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, "ವಿಲಾಯತ್ತಿನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರೋದೇ ಅಲ್ಲಿ, ಎಂಥೆಂಥ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಸಂಶೋಧನೆಗಳು, ಯಂತ್ರಗಳು, ತಂತ್ರಗಳೂ ! ಆಹ್, ಆ ಚೈತನ್ಯ ! ನಾವು ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ಯೋಚಿಸೋದಿಲ್ಲ . ." ಎನ್ನುವ ಟಿಪ್ಪು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳು ಗಡಿಯಾರದ ಯಂತ್ರ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಿದರೂ ಎಂದಾಗಲೂ, 'ನನ್ನ ಸಂತಾನ' ಎಂದು ಹಿರಿಹಿಗ್ಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಪರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಒಳಸತ್ವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಆಸಕ್ತಿ ಅದಮ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಒಳಸತ್ವವನ್ನು ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಗಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆ ಇದೆ.

ಅಂದಿನ ಬಹಳಷ್ಟು ರಾಜರಲ್ಲಿಲ್ಲದ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಶಾಹಿಯ ನಿಜ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವು ಟಿಪ್ಪುವಿಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮಲ್ಲೇ ಒಡಕನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯ ಗೆಲ್ಲುವ ಬ್ರಿಟೀಷರ ನೀತಿಯನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ."ಒಬ್ಬ ಅಂಗ್ರೇಜ ಎಂದೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಅಂಗ್ರೇಜನ ವಿಶ್ವಾಸ ಘಾತ ಮಾಡೋದಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಟಿಪ್ಪುನ ಮಾತುಗಳು ಬ್ರಿಟೀಷರಲ್ಲಿನ ರಾಷ್ಟ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಕಥಾನಕವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ- ಯುದ್ಧ ಗೆದ್ದದ್ದು ಜನರಲ್ ಬೇರ್ಡ್. ಆದರೆ ದುರ್ಗದ ಉಸ್ತುವಾರಿ ವೆಲ್ಲೆಸ್ಲಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ಒಗ್ಗಟ್ಟು, ತಂತ್ರ ಬಲದಿಂದ ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ, ದ್ರೋಹದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಆಗಿರಲಿ, ಸ್ವಾರ್ಥ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡುವ ವಿಶ್ವಾಸಘಾತ -ಇವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು.

ಟಿಪೂ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಬಲದ, ಗೆಲುವಿನ ಹಿಂದಿನ ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ, ಆಧಾರವನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದ. ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ಸವಾಲಾಗಿ ಎದುರಿಸುವ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ. ಬ್ರಿಟೀಷರ ನಿಜವಾದ ಶಕ್ತಿ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಅರಿತ ಟಿಪ್ಪು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಅದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಬಲಗೊಳಿಸಲು ವಿಲಾಯಿತಿಯೊಂದಿಗೆ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ, ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳ ಸದ್ಬಳಕೆಗೆ ಎಲ್ಲಾ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನೂ ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತೀರ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನು ಬ್ರಿಟೀಷರು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತನ್ನ ವಶಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ದೇಶೀ ರಾಜರ ಬುದ್ಧಿ ಹೀನತೆಗಾಗಿ ಮರುಗುತ್ತಾನೆ. ಮರಾಠ, ನಿಜಾಮ, ಮೈಸೂರು ಒಂದಾದರೆ ಬ್ರಿಟೀಷರು ಪಲಾಯನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಂಬ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅರಿತ ಟಿಪ್ಪು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಶ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ದೇಶೀ ರಾಜರ ಸಹಕಾರವಿಲ್ಲದೆ ಹೋದದ್ದು ಟಿಪ್ಪುವಿನ ದುರಂತವಾಗಿರುವಂತೆಯೇ, ಭಾರತದ ದುರಂತವೂ ಆಗಿದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಳಸತ್ವದ ಹುಡುಕಾಟದ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶ-ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಕಾರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕಾರ್ನಾಡರು 'ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸ' ನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವಸಾಹತೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಯು ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದ ಚಿಂತನೆಯ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಇದರ ಹೊಳಹನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಜನಾಂಗೀಯ ಬೇಧ (Racism) ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಪೌರಾತ್ಯವಾದಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಕೆಪ್ಟನ್ ವಿಲ್ಕ್ಸ್- 'ಆ ಕರಿಯ ಇದ್ದಾನಲ್ಲ, ಅವನನ್ನು ಕೇಳು' ಎಂಬಲ್ಲಾಗಲೀ, ಸೈನಿಕ-೧ 'ನಮ್ಮನ್ನು ನಗೆಗೀಡು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಕೋತಿಗಳು' ಎಂಬಲ್ಲಿಯಾಗಲೀ ಈ ಜನಾಂಗೀಯತೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಸಿದ್ದಗೊಂಡ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಒಡೆದು, ಈ ನೆಲದ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ನೋಡಿ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪುನರ್ ರಚಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಅರಿತಿದ್ದಾರೆ. ಮೆಕೆಂಜಿ, ತನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. " ಜಂಬ ಕೊಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಂತಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಡಿಯಾ, ಆಫ್ರಿಕಾ, ಚೀನಾ ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರಲ್ಲಿ ನಮಗೇ ಗೆಲುವಾಗತಿರೋದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಏನು ? ಕೇವಲ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ. ಅದು-ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕು-ನಿಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಸ್ವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಪರಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರಲ್ಲೂ ಅಧೀನ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ತಿರಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ 'ಅಮುಖ್ಯ' ವೆಂಬ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಸೈಡ್ 'ಪೌರಾಸ್ತ್ಯವಾದ' (Orientalism) ಎಂದಿದ್ದಾನೆ. ಗ್ರಾಮ್‌ಶಿ "ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಯಾಜಮಾನ್ಯ" (Cultural hegimony) ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಬಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತನ್ನ ಅಧೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಾಳುವ ಈ ಯಜಮಾನ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಚರಿತ್ರೆಯಾಗಲೀ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಲೀ ಏಕಮುಖೀ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳದ್ದು, ಮತ್ತು ಅಧೀನ ಜನಾಂಗದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು. ಈ ಬಗೆಯ ಬ್ರಿಟೀಷ್ "ಪೌರಸ್ತ್ಯವಾದ" ವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ರಚಿಸಲು ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು "ಟಿಪ್ಪು ಸುಲ್ತಾನ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ತನ್ನ ಕನಸುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಎ.ಕೆ ರಾಮಾಜನ್ ರವರಿಂದ ಕೇಳಿದಂದಿನಿಂದ ನನಗೆ ಟಿಪ್ಪುವಿನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತ ಉಂಟಾಗಿತ್ತು" ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕನಸು -ವಾಸ್ತವಗಳ ಅಂತರ ಸಂಘರ್ಷದ ಚಿತ್ರಣ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸದೇನಲ್ಲ.'ತುಘಲಕ್' ನಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ಆದರ್ಶಗಳಿಗೂ-ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಕಂದಕವೇರ್ಪಟ್ಟರೆ, ತಲೆದಂಡ ದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಆದರ್ಶಕ್ಕೂ -ಸಮಾಜದ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ನಡುವೆ ಅಂತರವಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಪ್ರತಿಮೆ 'ಟಿಪೂ... ' ನಲ್ಲೂ ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ತುಘಲಕ್' ನಲ್ಲಿನ ಕನಸು-ವಾಸ್ತವಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಭಾಗವಾಗುವಂತೆ, 'ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸಿ'ನಲ್ಲಿ ಆಗಿಲ್ಲ. ಅವನ ಕನಸುಗಳು ಅವನ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ದಾಖಲೆಗಳಾಗುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಳಗೆ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೇರ್ಪಡಿಸುವ ಅಂಶಗಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಟಿಪೂನ ಕನಸುಗಳು ನಾಟಕದ ಗತಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತವೆ.

ಕನಸುಗಳ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರದಿದ್ದರೂ, ಟಿಪ್ಪುವಿನ ಒಳತೋಟಿ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನಂತೂ ತಳ್ಳಿಹಾಕುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಟಿಪೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಕನಸುಗಳನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಕನಸು-ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಕುಳಿತ ಸ್ತ್ರೀಯರೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದ. ಮಂದಿರಲ್ಲಿರುವ ಪುರಷಾಕೃತಿಗಳು ಜೀವಂತವಾಗಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಿರುವ ಕೇವಲ ಎರಡು ಸ್ತ್ರೀ ಆಕೃತಿಗಳೂ ತಪೋನಿರಪವಾಗಿವೆ, ಆದರೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಈ ಕನಸನ್ನು ನಾವು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಒಂದು ಟಿಪ್ಪೂವಿನಲ್ಲಿರುವ ಪರಧರ್ಮ ಸಹಿಷ್ಣುತೆ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಆಡಳಿತದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಪ್ರಜೆಗಳು ಯಾವುದೇ ಧರ್ಮದವರಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ರಕ್ಷಣೆ ಒದಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಜಾ ಪರಿಪಾಲನೆಯ ಆದರ್ಶ ಇಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಜೊತೆಗೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಕಚ್ಚೆ ಹಾಕಿ ತಪಸ್ಸಿಗೆ ಕುಳಿತವರು ಮರಾಠ ಮಹಿಳೆಯರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಮರಾಠರ ನಿರ್ಜೀವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ, ಅಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಮಹದಜಿ ಶಿಂಧೆಯಂಥವರಿದ್ದರೂ, ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪೂನ ನೆರವಿಗೆ ಬರಲಾಗದ ಕ್ರಿಯಾಹೀನ ಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಕನಸೇ ಮುಂದುವರಿದು ಚೀನೀ ವೃದ್ಧ ಆನೆ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಗಳನ್ನು ಟಿಪ್ಪುವಿಗೆ ನೀಡುವುದೂ, ಆತನನ್ನು ಸಿಕಂದರನಿಗೆ ದ್ವಿತೀಯ ಎನ್ನುವುದೂ, ಟಿಪ್ಪುವಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರೂಪವಾಗಿದೆ. ಎರಡನೇ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪುರಷ ವೇಷಧಾರಿ ಸ್ತ್ರೀಯಾದ ಮರಾಠ, ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಮರಾಠರ ಹೆಣ್ಣಿಗತನಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಮೂರನೇ

ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೈದರಾಲಿ ಹೆಳವನಾಗಿದ್ದಾನೆ, ವಂಶದ ಕುಡಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ವಶಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟುದ್ದಕ್ಕೆ ನೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನೋವು ಹೈದರನದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಟಿಪ್ಪುವಿನದೂ ಆಗಿದೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕನಸು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ, ಬ್ರಿಟೀಷರು ಶ್ರೀರಂಗ ಪಟ್ಟಣದ ಬಾಗಿಲಲಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಈ ಕನಸು ಟಿಪ್ಪೂ ಜೀವಿತದಲ್ಲಿ ಆಶಿಸಿದ, ಆಗಮಾಡಲು ಬಯಸಿದ, ಬ್ರಿಟೀಷರಲ್ಲಿ ಬಹಳವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ, ಅದನ್ನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ತರಲು ಹೊರಟ ಒಗ್ಗಟ್ಟು , ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಉದಯವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮರಾಠ, ನಿಜಾಮ, ಟಿಪ್ಪೂ ಒಂದಾಗಿ ಬಿಳಿಯರನ್ನು ಓಡಿಸಿದ್ದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಭಾರತೀಯರ ಅದಮ್ಯಶಕ್ತಿ ಒಳಜಗಳದಲ್ಲಿ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗಟ್ಟಿನ, ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಸ್ಪರ್ಶಕೊಟ್ಟಾಗ ಎಂತಹ ಅದ್ಭುತವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಆಶಾವಾದ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕನಸು ಕನಸಾಗೇ ಉಳಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆದರ್ಶಗಳೆಲ್ಲ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಸಮಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೊಂಡು ವಿಷಾದದ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸುತ್ತದೆ.

ತುಘಲಕ್ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪು ಇಬ್ಬರೂ ಆದರ್ಶವಾದಿಗಳು, ಕನಸುಗಾರರು, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಬಯಕೆ, ಕಾರ್ಯಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮವರಿಂದ ದೊರೆಯಬೇಕಾದಷ್ಟು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯದೆ ದುರಂತವನ್ನಪ್ಪಿದ ನಾಯಕರು ಎಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಈ ಸರಳ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರುವಂಥ ಅಂತರ ಅವರಿಬ್ಬರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ನಡುವೆ ಇದೆ.

ಟಿಪೂವಿಗೆ ಬ್ರಿಟೀಷರ ಏಳಿಗೆಯ ಹಿಂದಿನ ಸತ್ಯದ ಅರಿವಿದೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಚಂಡ ವಿಜಯದ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ವ್ಯಾಪಾರದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಯಾವ ನಿರ್ಧಾರಗಳೂ ಆತುರದವಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದನ್ನೂ ಬಹಳ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ, ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಜಾರಿಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. "ವಾಸನೆ ದೊರೆತರೇ ಸಾಕು, ಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗಬಲ್ಲವನು." ಇಂತಹ ಅವನ ನಿರ್ಧಾರಗಳೇ ಟಿಪೂವನ್ನು ತುಘಲಕ್ ನಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ತುಘಲಕ್ ನ ದೃಷ್ಟಿ ರಾಜನ ದೈವೀಕ ಹಕ್ಕನ್ನು ಮನ್ನಿಸುವ, ಅವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆದರ್ಶದ, ದೈವೀ ರಾಜ್ಯದ ಮೇಲಿದ್ದರೆ ; ಟಿಪ್ಪುನ ದೃಷ್ಟಿ ವಾಸ್ತವದ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಆಧುನಿಕ ರಾಜ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಮೇಲಿದೆ. ತುಘಲಕ್ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಜೆಗಳಿಂದ

ದೂರವಾಗುತ್ತಾ, ಅವರ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗಿದರೆ, ಟಿಪ್ಪು ಜನತೆಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಆಪ್ತನಾಗುತ್ತಾ, ಅವರ ಪ್ರೀತಿಗೆ , ನಂಬಿಕೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ ವೆಂಬಂತೆ ಮೀರ್ ಸಾದಿಕ್ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಗೆದ ರಾಜದ್ರೋಹದಿಂದ ಕುಪಿತರಾದ ಸೈನಿಕರೇ ಅವನನ್ನು ತುಂಡರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ತುಘಲಕ್‌ನಿಗೆ ಲಭಿಸದಂತಹ ಆರ್ದ್ರವಾದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧ ಟಿಪೂವಿಗಿದೆ. ಆತ ಒಲುವೆಯ ಪತಿ, ಅಕ್ಕರೆಯ ತಂದೆ, ದಕ್ಷ ಸುಲ್ತಾನ, ಪ್ರೀತಿಯ ರಾಜ ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚಿತ್ರಣವೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಿತಿಯನ್ನೂ ತಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ಪೂರ್ಣತೆಯ ಶೋಧದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛಂಧವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಲು ಬಿಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಕಷಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ "ಟಿಪೂ ಸುಲ್ತಾನ ಕಂಡ ಕನಸು" ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಗುಣವಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕತೆ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪು ಒಬ್ಬ ಸಮರ್ಥ ಆಡಳಿತಗಾರನಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ಸದ್ದಿಯಾಗಿ, ಚಾಣಾಕ್ಷತೆ, ಜ್ಞಾನದಾಹವುಳ್ಳ ರಾಜನಾಗಿ, ಪ್ರೀತಿಯ ತಂದೆಯಾಗಿ ಗಂಡನಾಗಿ, ಸೋತ ಕಾರ್ನ್‌ವಾಲೀಸ ನಂಥ ಶತ್ರುವನ್ನು ಕೊಲ್ಲದೆ ಕ್ಷಮಿಸುವ ಕರುಣಾಳುವಾಗಿ, ಧರ್ಮ ಸಹಿಷ್ಣುವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನ ಗುಣಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಪ್ರೋ॥ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿರವರು "ಕಾರ್ನಾಡೇತರ ಗುಣ"[29] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರ ಈ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅಳೆಯುವ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ನಾಟಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಒಡಮೂಡುವುದನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ " ನಾಯಕ ಪರ ನಾಟಕವಾಗಿ" ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಎಲ್ಲಾ ಸಿದ್ಧ ಹಾಗೂ ರೂಢಿಗತ ವೈಚಾರಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಕಾರ್ನಾಡರು ತಮ್ಮ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಟಿಪ್ಪೂವನ್ನು ಕುರಿತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವುದು. ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ."[30] ಟಿಪ್ಪೂನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಒಗಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಕವಲೊಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನೆದುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸರಳ ರೇಖೆಯಂತೆ ಸರಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಪೂರ್ಣತ್ವ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ "ಸರಳ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಥಾನಕಗಳ ವರ್ತುಲದಲ್ಲಿ ಗಿರಿಗಿಟ್ಲೆ ಆಡಿಸುವಂತೆ ನಿರ್ಮಿತಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯ ನಾಟಕದ ನಂತರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸೊರಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯದ

ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಕಾರ್ನಾಡರು, ನಾಟಕದ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮಾದರಿಗೆ ಮೊರೆಹೋಗಿ, ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅದೇ ಸರಳ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ತೆರೆದಿಡುತ್ತಾರೆ.''[31] ಎಂಬ ಎಸ್. ಆರ್. ರಮೇಶ್ ರವರ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು: ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ

1. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ; ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ; ಪುಟ - 174
2. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ; ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ; ಪುಟ - 171
3. ಡಾ ॥ ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ ; ನಕ್ಷೆ -ನಕ್ಷತ್ರ ; ಪುಟ - 152
4. ಡಾ ॥ ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ ; ನಕ್ಷೆ -ನಕ್ಷತ್ರ ; ಪುಟ - 152
5. Helan Gardner ; The Business of Criticism, `All are including contemporary art, is historical ; Page -17
6. ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ; ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪೂರ್ವ ಪಶ್ಚಿಮ ; ಪುಟ -54
7. ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ಧಪ್ಪ; ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ; ಪುಟ-173
8. ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ : ಲೇಖನ - ಕಾರ್ನಾಡ್ ; ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ವಿಮರ್ಶೆ ; ಸಂ। ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ ; ಪುಟ -3
9. ಬೆಳಗಿನ ಮುಖ ; ಮುಖ ವಿಕ್ರಮ ; ಪುಟ -29
10. ಬೆಳಗಿನ ಮುಖ ; ಮುಖ ವಿಕ್ರಮ; ಪುಟ -49.
11. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿ ; ಡಾ ॥ ರಂಗರಾಜ ವನದುರ್ಗ; ಪುಟ - 64
12. ಬೆಳಗಿನ ಮುಖ ; ಮುಖ ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿ ; ಪುಟ -30
13. ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ ; ಪ್ರೊ॥ ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ; ಪುಟ-74
14. ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ ; ಪ್ರೊ॥ ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ; ಪುಟ-74
15. ಆರ್.ವಿ. ಭಂಡಾರಿ ; ಸಂಕ್ರಾಂತಿ , ತಲೆದಂಡ ಮತ್ತು ಮಹಾಚೈತ್ರ (ಲೇಖನ) ; ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ; ಸಂ ॥ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ : ಪುಟ -38
16. ರುಜುವಾತು 37 ; 1994 ; ಪುಟ- 50
17. ರುಜುವಾತು 37 ; 1994 ; ಪುಟ- 47
18. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿ ; ಬೆಳಗಿನ ಮುಖ ; ಪುಟ - 31
19. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿ ; ಬೆಳಗಿನ ಮುಖ ; ಪುಟ - 28
20. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿ ; ಬೆಳಗಿನ ಮುಖ ; ಪುಟ - 28
21. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದರನ್ ; ಪರಂಪರೆ -ಪ್ರತಿರೋಧ ; ಪುಟ -174
22. ಪ್ರೋ॥ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ ; ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚ ; ಪುಟ-21
23. ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ್ ; ಅಸಂಗತ ; ಪುಟ-73
24. ಪ್ರಸನ್ನ ; ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್ (ಲೇಖನ)
25. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ : ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ : ಪುಟ- 202
26. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ; ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (1994) : ಪುಟ - 133
27. ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿ ; ಬೆಳಗಿನ ಮುಖ; - ಪುಟ -32
28. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ; ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ; ಪುಟ- 202
29. ಪ್ರೊ॥ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ ; ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚ ; ಪುಟ-30
30. ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ; ಪರಂಪರೆ -ಪ್ರತಿರೋಧ ; ಪುಟ -191
31. ಎಸ್.ಆರ್. ರಮೇಶ್ ; ಇತಿಹಾಸವೆಂಬ ಕಥಾನಕ (ಲೇಖನ) ; ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು- ವಿಮರ್ಶೆ ; ಸಂ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಚಂದರ್ ; ಪುಟ -181.

ಉಪಸಂಹಾರ

ಚರ್ಚೆಯಾಚೆಗೂ ಚಾಚುವ ಕಬಂಧ ಬಾಹು....

ಉಪಸಂಹಾರ

ಚರ್ಚೆಯಾಚೆಗೂ ಚಾಚುವ ಕಬಂಧ ಬಾಹು. . . .

‘ಯಯಾತಿ’ ಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಈಚೆಗಿನ ಅವರ ‘ಬಿಂಬ’ ದ ವರೆಗೂ ಅವರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ವೈವಿಧ್ಯ ಅಪಾರವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಜಾನಪದ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇವರ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ‘ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆ’ ಯನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ, ತಮ್ಮ ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪುರಾಣ, ಚರಿತ್ರೆ, ಜಾನಪದ ಇತ್ಯಾದಿ ಆಕರಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣ, ಚರಿತ್ರೆ, ಜಾನಪದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಾಗ್ಯೂ ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಮನಃಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ವಿರಚನೆಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವವರು ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು.

ಪರಂಪರೆಯೊಂದಿಗೆ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮ ಕಾರ್ನಾಡರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಾಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ. ನಾವು ಈವರೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕದ ಅಭಿಜಾತ ಲಕ್ಷಣಗಳಂತೆಯೇ ‘ಸೂತ್ರಧಾರ’ ನನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಸೂತ್ರಧಾರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಂತೆ ಕೇವಲ ನಿರೂಪಕನಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವಾಗಿ, ‘‘ನಾಟಕೀಯ ದಾರ್ಶನಿಕ’’ನಾಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ‘ಹಯವದನ’ ದ ಭಾಗವತ, ‘ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ’ ಯ ಜಾತಿಗಾರರು- ಇವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮಟ್ಟದ ಭಾಗವಹಿಸುವಿಕೆ ಕಾಣದೇ ಇರುವುದು ‘ಯಯಾತಿ’ ಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ನವ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದ 60-70ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿದಿರುವ ಕಾರ್ನಾಡರ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಚಿಂತನೆಗಳು ಪುನರಾವರ್ತಿತವಾಗಿವೆ. ಗಂಡು -ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ, ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ನೆಲೆ, ದೇವರು-ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಬಂಧ, ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಇಂತಹ ಕೆಲವು ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ‘‘ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಐಡೆಂಟಿಟಿ ಬದಲಾಯಿಸುವ ವಿಷಯ ಯಯಾತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ, ನಂತರ ‘ತುಘಲಕ್’ ನಲ್ಲಿ, ಈಗ ‘ಹಯವದನ’ ದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿಯೋ, ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಚಾರಗಳು, ಘಟನೆಗಳು ಸಂಕೇತಗಳು

ಲೇಖಕನನ್ನು ಕಾಡಬಹುದು. ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿಚಾರಸರಣಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಇರಬಹುದು.'' ('ಹಯವದನ' ಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘದ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ದೊರೆತ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಿಂದ ಪ್ರಸಾರಿತವಾದ ರೇಡಿಯೋ ಸಂದರ್ಶನ-1971) ಉದಾಹರಣೆಗೆ:- ಮೈ -ಮನಸ್ಸುಗಳ ಒಗ್ಗೂಡುವಿಕೆಯ ಅಭಾವದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ದುರಂತ-ಆದರ್ಶಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಭೌತವಾದಿಗಳಿಂದ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವ ಆದರ್ಶದ ನ್ಯೂನ್ಯತೆಗಳು, ಮಾವನವ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ವಭಾವದ ಅಂಶಗಳು- ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿವೆ. ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟೇ ನಾಗರೀಕತೆಯ ಪದರು ಹೊದಿಸಿದರೂ, ಕೆಲವೊಂದು ತುರಿಯಾವಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮೂಲಭೂತ ಅಂಶಗಳು ಜಾಗೃತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಅರಿವಿಗೆ ಬರದೆಯೇ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡು ಬಿಡುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತವೆ.

ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ತುಮುಲಗಳನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗುಳ್ಳ ನವ್ಯವಾದದ ಮನೋಧರ್ಮದೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾದ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕದ ಕೃಷಿ, ಅನಂತರ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಮಾಜವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಆಧುನಿಕೋತ್ತರವಾದದತ್ತ ಚಲಿಸಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಯಾವುದೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನೂ ಒಂದೇ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದಂತೆ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅವರ ಪ್ರಜ್ಞೆ ''ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆ'' ಈ 'ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಯ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತು, ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಜಾನಪದಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದಲ್ಲದೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಚಿಂತನೆಗಳಿಂದಲೂ ಕಾರ್ನಾಡರು ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಿಜ, ಆದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇದನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಬದುಕಿನ ವೈವಿಧ್ಯ, ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಂಥ ಬೇರೊಂದು ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ತೊಡಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಗುಣಗಳಿದ್ದರೂ ಅವರು ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡಿ ; ಪ್ರೊ॥ ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ ರವರು ಹೇಳುವಂತೆ " ಹೃದಯದ ಭಾಷೆ"ಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ವಿರಳ ಎನ್ನಬಹುದು. "ಹೃದಯದ ಭಾಷೆ" ಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುವಾಗಿದ್ದ 'ಯಯಾತಿ'ಯ ಚಿತ್ರಲೇಖೆ, 'ಹಯವದನ'ದ ಪದ್ಮನಿಯರೂ ತರ್ಕದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ನ್ಯೂನ್ಯತೆಗಳಿಂದ ನಾಟಕಗಳು ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದು ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಶಕೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿ ಓದುಗರಿಗೆ / ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಸದೌತಣದ ಜೊತೆಗೆ ಚಿಂತನೆಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿ , 'ಜ್ಞಾನಪೀಠ' ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳಿಸಿದವರು ಕಾರ್ನಾಡರು. ಇವರೊಳಗಿನ ಹುಡುಕಾಟದ ಮನೋಭಾವ ನಿರಂತರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಂಧದ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನಿಲುವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಅನು ಗುಣವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು ಈ ನಿಲುವುಗಳಾಚೆಗೂ ತನ್ನ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾದ್ದರಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿಸ್ತೃತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳು

1. ಪುರಾಣ; ಕೆ. ಎಲ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ; ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ;1998
2. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಪಂದನ ; ಕೆ. ಎಲ್. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ;ವಿಶ್ರಾಂತ ಪ್ರಕಾಶನ;1993
3. ಪುರಾಣ ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ದೇಶೀವಾದ ; ಡಾ.ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ; ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ; 1999
4. ಸಮನ್ವಯ ;ತ್ರೈಮಾಸಿಕ- ಆಗಸ್ಟ್ 1969 ; ಸಮನ್ವಯ ಪ್ರಕಾಶನ
5. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ; ಓ.ಎಲ್.ನಾಗಭೂಷಣ ಸ್ವಾಮಿ; ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ; ಬೆಂಗಳೂರು;1998
6. ಸಾಹಿತ್ಯ-ಮನೋವಿಜ್ಞಾನ; ಅನು.ಸಿ.ಪಿ.ಕೆ; ಚೇತನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್; ಮೈಸೂರು 2005
7. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ; ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್; ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ; 2002
8. ಬೇರು-ಕಾಂಡ-ಚಿಗುರು;ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ;ವಿವೇಕ ಪ್ರಕಾಶನ ; ಬೆಂಗಳೂರು ; 1997
9. ನಕ್ಷೆ-ನಕ್ಷತ್ರ ; ಡಾ॥ ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ ;ಕನ್ನಡ ಸಂಘ, ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜ್ ; ಬೆಂಗಳೂರು ; 1999
10. ಅಭಿಮುಖ ;ಲೋಕೇಶ ಅಗಸನಕಟ್ಟೆ ; ಅಲೋಕ ಪ್ರಕಾಶನ ; ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ;1996
11. ಸಂಸ್ಕೃತಿ : ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆ; ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ 1994
12. ಅನುಭಾವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ ಮತ್ತು ಹುಡುಕಾಟ; ಡಾ॥ಬಸವರಾಜ ಕಲ್ಗುಡಿ; ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ; 1988 ಪರಿಷ್ಕೃತ -2001
13. ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪೂರ್ವ ಪಶ್ಚಿಮ; ಜಿ.ಎಸ್.ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ;ಪ್ರ;ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ ; 1996
14. ಪರಂಪರೆ-ಪ್ರತಿರೋಧ:ಸಿ.ಎಸ್.ರಾಮಚಂದ್ರನ್;ಪ್ರ;ಸಂವಾದ, ಮಲ್ಲಾಡಿ ಹಳ್ಳಿ, 2002.
15. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ; ಡಾ ॥ ಕೆ. ಮರುಳ ಸಿದ್ಧಪ್ಪ; ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ- ಬೆಂಗಳೂರು; ಪರಿಷ್ಕೃತ ಮುದ್ರಣ-2002
16. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳು -ವಿಮರ್ಶೆ; ಸಂ.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಚಂದರ್ ; ಪ್ರಕಾಶನ ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್; 2002.
17. ಬೆಳಗಿನಮುಖ ; ವಿಕ್ರಮ ವಿಸಾಜಿ ; ಸಿವಿಜಿ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್ , ಬೆಂಗಳೂರು ; 2004
18. ಪ್ರಸ್ತುತ; ಲಿಂಗದೇವರು ಹಳೇಮನೆ ; ಯಶೋಧಾ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್ ಮೈಸೂರು ; 2001
19. ಬೇವು-ಬೆಲ್ಲ ; ಸೋಮಶೇಖರ ಇಮ್ರಾಪುರ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ ; ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ವಸ್ತು ವಿನ್ಯಾಸ ; ಲೇ ॥ ದಿ.ಅರವಿಂದ ಮಾಲಗತ್ತಿ.

20. ಸಂಸ್ಕೃತಿ : ಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆ ; ಅಂತರ್‌ಶಿಸ್ತೀಯ ಸಂವೇದನೆ (ಲೇಖನ) ; ಲೇ|| ಬರಗೂರು ರಾಮಚಂದ್ರಪ್ಪ ; 1994.

21. ಸಮೀಹಿತ ; ಡಾ|| ಜಯಪ್ರಕಾಶ ಮಾವಿನಕುಳ ; ಸ್ಪಟಿಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ದ.ಕ.ಜಿಲ್ಲೆ; 1997

22. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖಾಮುಖಿ ; ಡಾ|| ರಂಗರಾಜವನದುರ್ಗ; ಕನಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ; ಬೆಂಗಳೂರು ; 2002.

23. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭ ; ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ; ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು ; 1994

24. ಕನ್ನಡ ನವ್ಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ; ಡಾ|| ದಿವಸ್ಪತಿ ಹೆಗ್ಗಡೆ; ಕದಂಬ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು; 1995.

25. ಅಸಂಗತ ; ಬಸವರಾಜ ನಾಯ್ಕರ್ ; ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ , ಬೆಂಗಳೂರು;2002

26. ನವ್ಯತೆ ; ಡಾ || ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಂ; ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ , ಬೆಂಗಳೂರು; 1999

27. ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ; ಕೆ. ವಿ. ತಿರುಮಲೇಶ ; ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ , ಬೆಂಗಳೂರು ; 1999

28. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚ ; ಪ್ರೊ|| ಮಾಧವ ಕುಲಕರ್ಣಿ; ತನುಮನು ಪ್ರಕಾಶನ , ಮೈಸೂರು ; 2000

29. ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ : ಪ್ರೊ|| ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ ; ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ ; 1995

30. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ - ನರಹಳ್ಳಿ ಬಾಲಸುಬ್ರಣ್ಯಂ; 1995

31. ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಟಕಗಳ - ಮಾರುತಿಶಾನಭಾಗ ; 1998

32. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ; ಡಾ || ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಬಂಡಾರ್ ; ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ , ಬೆಂಗಳೂರು ; 2004

33. ಧಾರವಾಡ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಿಂದ ಪ್ರಸಾರಿತವಾದ ರೇಡಿಯೋ ಸಂದರ್ಶನ - 1971.